

وَرشَّة سِينَارِيو
غَابِرِيِيل غَارِسِيَا مَارْكِيْز

نزوة القصص المسباركة



ترجمة: صالح علماني

آلْفَنُّ السَّائِغُ ٢٧
منشورات وزارة الثقافة
بمؤسسة العامة للسينما

الإشكاف الفسي
زهير المحم

ورشة سيناريو
غابرييل غارسيا ماركيز

نزوة القصص المباركة

ترجمة

صالح علماني

BIBLIOTHECA ALEXANDRINA

مكتبة الاسكندرية

منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للكتاب
في الجمهورية العربية السورية - دمشق ١٩٩٩

رقم التسجيل ٧٢٢٧٧

العنوان الأصلي للكتاب

Taller de guion de
Gabriel García Márquez
LA BENDITA MANÍA DE CONTAR
Escuela Internacional de Cine y Televisión.
San Antonio de los Baños (Cuba), 1998

نزوة القصص المباركة = La Bendita Mania De Contar
غابرييل غارسيا ماركيز؛ ترجمة صالح علماني . -
دمشق: وزارة الثقافة ، ١٩٩٩ . - ١٩٧ ص ؛ ٢٤ سم . -
(الفن السابع ؛ ٢٧) .

١- ٨٦٢ من غ ا ر ن ٢- العنوان ٣- العنوان الموازي
٤- غارسيا ماركيز ٥- علماني ٦- السلسلة

مكتبة الأسد

الايداع القانوني: ع - ١٠٩١ / ٦ / ١٩٩٩

الفن السابع

الفهرس

مدخل

من أجل حكاية القصص ٧

القسم الأول

البداية هي مكنة على الدوام ١٩

القصة الحقيقية التي لا تصدق لرجل مقيت ٢٧

تكتيكات المسلسل الشعبي ٥٧

القسم الثاني

الاستبدال ٦٧

الصوفا ٨٥

حول لا تطور الأنواع ٩٥

القسم الثالث

أوديب في كولومبيا ١٠١

القسم الرابع

علبة، مؤامرة، بيانو، بولترو... ١٢٩

معجزة فريز وشيكولاتة ١٦١

أعضاء الورشة: ١٩٣

مداخل

من أجل حكاية القصص

غابو: — أبدأ بالقول لكم إن مسألة الورشات هذه قد تحولت لدي إلى إدمان. فالشيء الوحيد الذي رغبت في عمله في حياتي — وهو الشيء الوحيد الذي أتقنت عمله إلى هذا الحد أو ذاك — هو رواية القصص. ولكنني لم أتصور مطلقاً بأن روايتها جماعياً ستكون ممتعة إلى هذا الحد. أعتزف لكم بأن سلالة الحكواتية، أولئك الشيوخ الموقسون الذين يرتلون حكايات ومغامرات مشكوك فيها من ألف ليلة وليلة في الأسواق المراكشية، تلك السلالة هي الوحيدة غير المحكومة بمئة عام من العزلة ولا بمعاينة لعنة بابل. لقد كان من الموصف أن يبقى جاهدنا محصوراً ضمن هذه الجدران الأربعة، وعلى عدد المشاركين المحدود في هذه الورشة أو تلك. حسن، إنني أعلن لكم أننا عما قريب جداً سنكسر قشرة البيض. فأفكارنا ومناقشاتنا التي عطينا بتسجيلها، سننقل كتابة وننشر في كتاب، وأولها سيكون بعنوان **كيف نحكي حكاية**. وسيكون بإمكان قراء كثيرين عندئذ أن يشاركونا في بحثنا، كما أننا سنتمكن نحن أنفسنا، بفضل الكلمة المطبوعة، من أن نتابع عملية الإبداع خطوة بخطوة بقفزاها المفاجئة أو بتفاصيل تقدمها وتقهرها الدقيقة. فقد كان يبدو لي حتى الآن أنه من الصعب، حتى لا أقول من المستحيل، رصد تفاصيل نزوات ذهاب وإياب الخيلة، والإمساك فجأة باللمحة الدقيقة التي تثبت فيها فكرة، مثل الصياد الذي يكتشف فجأة

في منظار بندقيته اللحظة الدقيقة التي يقفز فيها الأرنب. ولكن عندما يكون النص المكتوب أمامنا، فإنه سيكون من السهل على ما أعتقد عمل ذلك. إذ يمكن لأحدنا أن يعود إلى الوراء ويقول: «هنا بالضبط كانت تلك اللحظة». لأن المرء سينتبه إلى أنه انطلاقاً من هناك — من ذلك السؤال، أو ذلك التعليق، أو ذلك الإيجاء غير المتوقع. — بدأت القصة تأخذ منحاسها، واتخذت شكلها وتوجهها النهائي.

إحدى الإلتباسات الأكثر تواتراً، فيما يتعلق بهدف الورشة، تلخص في الاعتقاد بأننا جئنا إلى هنا لكي نكتسب سيناريوهات أو مشروعات سيناريوهات. وهذا طبيعي. فأنتم جميعكم تقريباً كتاب سيناريو أو تريدون أن تصبحوا كذلك، تكتبون أو تتطلعون إلى الكتابة للتلفزيون أو للسينما، وما أن هذه مدرسة للسينما والتلفزيون، تحديداً، فمن المنطقي أن تحافظوا لدى الجيء إلى هنا على العادات الذهنية للمهنة. فتواصلون التفكير بمصطلحات الصورة، والبني الدرامية، والمشاهد والمناظر، أليس كذلك؟ حسن إذن: انسوا ذلك كله. إننا هنا من أجل حكاية القصص. فما يهمنا تعلمه هنا هو كيف يتم تركيب قصة، وكيف تُحكى حكاية. وإنني لأتساءل مع ذلك، متكلما بصراحة كاملة، عما إذا كان ذلك شيئاً يمكن تعلمه. لست أريد أن أثبت عزيمتي أحد، ولكنني مقتنع بأن العالم ينقسم بين من يعرفون كيف يروون القصص ومن لا يعرفون ذلك، مثلما هو منقسم بمعنى أوسع، بين من يتفوتون جيداً ومن يتفوتون بصورة سيئة، وإذا ما بدا لكم هذا التعبير فجاً، فإنني أستخدم تعبيراً مكسيكياً ملطفاً: بين من يعملونها بصورة جيدة ومن يعملونها بصورة سيئة. ما أريد أن أقوله هو أن القصة تولد، ولا تُصنع. والموهبة وحدها لا تكفي بالطبع. فمن يملك الاستعداد

الفطري وحده، ولا يملك الصنعة، فإنه يقتصر إلى الكثير: إلى الثقافة، إلى التقنية، إلى الخبرة... ولكنه يملك الشيء الأساسي، وهذا صحيح. وهو شيء ربما تلقاه من الأسرة، ولست أدري إذا ما كان ذلك عن طريق الجينات الوراثية أو عن طريق الأحاديث التي تدور على المائدة. هؤلاء الأشخاص الذين يمتلكون الاستعدادات الفطرية يقصّون الحكايات في العادة دون أن يتوصلوا ذلك، ربما لأنهم لا يحسنون التعبير بطريقة أخرى. فأنا نفسي — حتى لا أمضي بعيداً — لا يمكنني التفكير بمصطلحات تجريدية. فإذا ما سُئلت فجأة في مقابلة كيف أنظر إلى مشكلة طبقة الأوزون أو ما هي في رأيي العوامل التي تحكم مسار السياسة الأمريكية اللاتينية في السنوات القادمة، فإن الشيء الوحيد الذي يخطر لي هو أن أحكي حكاية. ولحسن الحظ أنني أستطيع عمل ذلك بسهولة أكبر الآن، لأنني صرت أمتلك الخبرة بالإضافة إلى الميل الطبيعي، وأنا أستطيع في كل مرة تكثيف الحكايات أكثر وجعلها بالتالي أقل إضجاراً.

نصف الحكايات التي بدأت بها تكويني سمعتها من أمي. إنها الآن في السابعة والثمانين، وهي لم تسمع مطلقاً أي كلام عن الخطاب الأدبي، ولا عن تقنيات السرد، ولا عن أي شيء من هذا القبيل، ولكنها تعرف كيف تهيم ضربة مؤثرة، وكيف تخبئ ورقة آس في كمها خيراً من الحياة الذين يُخرجون مناديل وأرانب من القبة. أتذكر أنها كانت تزوي لنا شيئاً في إحدى المرات، وبعد أن أتت على ذكر شخص ليس له أي علاقة بالموضوع، واصلت حكايتها بسعادة كبيرة، دون أن تعود إلى الحديث عنه، إلى أن وصلت إلى النهاية تقريباً، بافاً ثم ظهر ذلك الشخص من جديد — ولكن في لحظة قريبة الآن، إذا صح قول ذلك

— فسيطر الذهول على الجميع، وتساءلتُ أنا: أين تعلمت أمي هذه التقنية التي تتطلب من أجدنا حياة كاملة ليتعلمها؟ إن القصص بالنسبة إليّ هي مثل ألعاب، وتركيبها بهذه الطريقة أو تلك هو أشبه بلعبة. وأنا أظن بأنه إذا ما وضعت أمام طفل مجموعة ألعاب متنوعة المواصفات، فإنه سيبدأ اللعب بها كلها، ولكنه سيركز اهتمامه أخيراً على واحدة منها. هذه الواحدة ستكون التعبير عن استعداده وميوله. فـإذا ما توفرت الشروط من أجل أن تتطور الموهبة على امتداد حياة بكاملها، فسنكتشف أحد أسرار السعادة والحياة اللذيذة. في اليوم الذي اكتشفتُ فيه أن الشيء الوحيد الذي يهمني حقاً هو رواية القصص، عقدت العزم على عمل كل ما هو ضروري لإشباع هذه الرغبة. قلت لنفسي: هذا هو ما يعني، ولن أسمح لأحد أو لشيء بأن يجبرني على التفرغ لأمر آخر. لا يمكن لكم أن تصوروا مقدار الجِدْع، والمراوغات، والحيل، والأكاذيب التي كان عليّ أن أمارسها خلال سنوات دراستي لكي أتمكن من أن أصبح كاتباً.. لكي أستطيع مواصلة طريقي، لألهم كانوا يريدون أن يدفعوني بالقوة إلى اتجاه آخر. بل إنني توصلت لأن أكون تلميذاً متفوقاً مجرد أن يتركوني بسلام وأتمكن من الاستغراق في قراءة الشعر والروايات، وهي الشيء الذي كان يهمني. وفي نهاية السنة الرابعة من الدراسة الثانوية — وهو وقت متأخر في الحقيقة — اكتشفتُ أمراً مهماً جداً، وهو أنه إذا ما ركز أجدنا اهتمامه في قاعة الدرس فلن يحتاج بعد ذلك للدراسة ولا التعرض لذلك الغم الدائم الذي تمثله الأسئلة والامتحانات. فحين يركز المرء تفكيره وهو في تلك السن، فإنه يمتص كل شيء مثل إسفنجة. عندما انتهت إلى ذلك أنهيت سنتين دراستين — الرابعة والخامسة — بدرجات قصوى في كل المواد.

وصاروا يقدمونني على أنني النابغة، الفقي الذي ينال خمس درجات في كل المواد، ولم يخطر ببال أحد أنني إنما أفعل ذلك لكي لا أدرس وأتمكن من متابعة شؤوتي الخاصة. أما أنا فكنت أعرف ما الذي بين يدي.

إنني أعترف بتواضع بأنني أكثر الرجال حرية في العالم — من حيث أنني غير مرتبط بأي شيء عولست ملتزماً حيال أحد — وأنا مدين بذلك إلى أنني قد فعلت طوال حياتي الشيء الوحيد والحصري الذي أحبه، وهو رواية القصص. أذهب لزيارة بعض الأصدقاء، فأروي لهم قصة بالتاكيد؛ أعود إلى البيت وأروي قصة أخرى، ربما هي قصة الأصدقاء الذين سمعوا القصة السابقة؛ أدخل إلى الحمام، وبينما أنا أفرك جسدي بالصابون، أروي لنفسي فكرة قصة تدور في ذهني منذ عدة أيام... هذا يعني أنني أعاني من نزوة القصص المباركة. وأتساءل: هل يمكن نقل هذه العروة إلى الآخرين؟ هل من الممكن تعليم الهواجس للآخرين؟ ما يمكن لأحدنا عمله فعلاً هو مشاطرة التجارب، وعرض المشكلات، والتحدث عن الحلول التي وجدناها والقرارات التي كان عليه أن يتخذها، ولماذا فعل هذا الأمر ولم يفعل ذلك، ولماذا حذف من القصة موقفاً معيناً وأدخل شخصية جديدة... أليس هذا هو ما يفعله الكتاب عندما يقرؤون لكتاب آخرين؟ فنحن الروائيين لا نقرأ الروايات إلا لكي نعرف كيف كُتبت. فأحدنا يقلبها، يفككها، ويرتب القطع والأجزاء... يعزل فقرة جانباً، يدرسها، وتأتي لحظة يستطيع فيها أن يقول: «آه، أجل، ما فعله هذا الكاتب هو أنه وضع هذه الشخصية هنا ونقل هذا الموقف إلى هناك، لأنه يحتاج فيما بعد إلى...» وبكلمات أخرى، فإن أحدنا يفتح عينيه جيداً، ولا يسمح للتتويع المغناطيسي بأن يستولي عليه، محاولاً أن يكتشف خدع الخاوي. فالتقنية، والمهنة، والخدع هي أمور يمكن

تعلمها، ويمكن للطالب أن يستخلص منها فوائد جيدة. وهذا هو كل ما أريد أن نفعله في الورشة: أن نتبادل التجارب، وأن نلعب لعبة اختلاق القصص، وأن نعمل في أثناء ذلك على صياغة قواعد اللعبة.

هذا هو المكان المثالي لمحاولة ذلك. ففي كلية آداب جامعية، حيث يوجد سيد يجلس هناك عالياً ويدير أسطواناته النظرية دون تأثر، لا يمكن تعلم أسرار الكاتب. فالطريقة الوحيدة لتعلمها هي في القراءة والعمل في الورشة. هنا هو المكان الذي يرى فيه المرء بعينه كيف تنمو القصة، وكيف يُستبعد ما هو زائد عن الحاجة وغير مجدي، وكيف يُشق طريق واسع حيث لم يكن يظهر إلا زقاق مسدود... ولهذا يجب عدم إحضار قصص شديدة التعقيد أو الصنعة إلى هنا، لأن ظرافة القضية تلتخص في الانطلاق من اقتراح بسيط، لم يتشكل بعد، لنرى إذا ما كنا جميعاً قادرين على تحويله إلى قصة يمكن لها بدورها أن تكون أساساً لسيناريو تلفزيوني أو سينمائي. قصص الأفلام الطويلة يجب أن يخصص لها وقت لا يتوفر لنا الآن. والتجربة تخبرنا بأن القصص البسيطة للأفلام القصيرة والمتوسطة، هي الأفضل في الورشة. إنها توفر للعمل ديناميكية خاصة. وتساعد أحدنا على تفادي الأخطار الكبرى التي تترصدنا، والمتمثلة في الإنهاك والركود. علينا أن نبذل الجهد لتكون جلسات عملنا مثمرة حقاً. وقد يكون الكلام كثيراً في بعض الأحيان بينما الإنتاج قليل. ووقتنا ضئيل جداً وهو بالتالي ثمين جداً بحيث لا يمكننا هدره في الهدر الفارغ. هذا لا يعني أننا سنخفق للمخيلة، وذلك لأن المبدأ المعمول به هنا، إضافة إلى أمور أخرى، هو مبدأ التوارد الخواطر. ففتح الحماقات التي قد تخطر لأحدنا يجب أخضعها بالحسبان لأنها في بعض الأحيان، وبتحويل بسيط، تفتح الطريق إلى حلول شديدة الإلهام.

ليس مقبولاً أن يكون المشارك في الورشة شخصاً لا يقبل النقد. فهذه عملية أخذ ورد، ويجب أن يكون المشارك مستعداً لتوجيه الضربات وتلقيها. أين هو الحد بين ما هو مسموح به وما هو غير مقبول؟ لا أحد يعرفه. فكل واحد منا يحدده بنفسه. في البدء، يجب أن تكون القصة التي سيرويها كل واحد منا واضحة في ذهنه. ويجب عليه انطلاقاً من ذلك أن يكون مستعداً للنضال والدفاع عنها بالأظفار والأسنان، أو أن يكون مرناً بما يكفي، عندما يحين الوقت، ليعترف بأن القصة مثلما يتصورها لا تحتل التطور.. باللغة السمعية البصرية على الأقل. هذا المزيج من التشدد والمرونة يتبدى عادة في كل ما يفعله أحدنا، وإن كان يأخذ في أحيان كثيرة أشكالاً مختلفة. فانا أرى على سبيل المثال أن مهنيّ الروائي و كاتب السيناريو مختلفتان اختلافاً جلياً. فعندما أعكف على كتابة رواية أتخندق في عالمي ولا أشارك أحداً في أي شيء. أكون في حالة من الغطرسة، والتسلط، والزهو المطلق. لماذا؟ لأنني أعتقد بأنها الطريقة الوحيدة المتوفرة لدي لحماية الجني، ولضمان تطوره مثلما جلتُ به. حسن، عندما أنتهي أو أقدر أن النسخة الأولى قد انتهت تقريباً، أشعر بضرورة سماع بعض الآراء، فأقدم الأصول إلى قلة من الأصدقاء. وهم أصدقاء سنوات طويلة، أثق بوجهات نظرهم وأطلب منهم التالي أن يكونوا أول قراء أعمالي. إنني أثق بهم ليس لأنهم يقولون لي بصراحة ما يجلبونه سيئاً، وما هي النقائص التي تبلى لهم، وبهذه الطريقة فقط يقدمون لي خدمة عظيمة. فالأصدقاء الذين لا يرون إلا الفضائل في ما أكتبه يمكنهم أن يقرؤوا ما أكتبه مبدوء أكبر بعد طبع الكتاب؛ أما الأصدقاء القادرون على رؤية النقائص والإشارة إليها، فهم القراء الذين أحتاج إليهم قبل الطباعة. ومن الطبيعي أنني أحتفظ لنفسني

دائماً بحق قبول أو عدم قبول انتقاداتهم، ولكن الصحيح هو أنه ليس من عادي صرف النظر عنها.

حسن، هذه هي صورة الروائي أمام نقاده. أما صورة كاتب السيناريو فهي مختلفة جداً. فليس هناك حاجة إلى المهانة في هذا العالم أكثر من الحاجة إليها لممارسة مهنة كاتب السيناريو بكرامة. فهو عمل إبداعي ولكنه في الوقت نفسه عمل تابع. فمنذ أن يبدأ أحدهم بالكتابة، يعرف أن القصة، عندما تنتهي، وخصوصاً بعد أن تُصور، لا تعود له. صحيح أن اسمه سيظهر على الشاشة — ويكون على الدوام تقريباً مع أسماء المشاركين التي ترد منفردة، بمن فيهم المخرج نفسه — ولكن النص الذي كتبه قد تحلل إلى مجموعة من الأصوات والصور التي اشتغلها آخرون... أي أعضاء الفريق. ويكون أكل اللحم البشري الأكبر على الدوام هو المخرج الذي يستحوذ على القصة، ويدغم بها ويدخل فيها كل موهبته ومهنيته وخصميته لكي تتحول أخيراً إلى الفيلم الذي نذهب لمشاهدته. إنه هو الذي يفرض وجهة النظر النهائية، وهو بهذا المعنى أوسع سلطة من كاتب السيناريو والقصاصين. أنا أعتقد بأن من يقرأ رواية هو أكثر حرية ممن يشاهد فيلماً. فقارئ الرواية يتخيل الأمور مثلما يشاء — الوجه، الأجواء، المناظر... — أما مُشاهد السينما أو التلفزيون، فليس لديه مفر من تقبل الصورة التي تعرضها عليه الشاشة، في نط من التواصل المفروض الذي لا يترك مجالاً للخيارات الشخصية. أترفون لماذا لا أسمع بأن تُنقل مئة عام من العزلة إلى السينما؟ لأنني أريد احترام مخيلة القارئ.. حقه السامي في تخيل وجه الخالة أورشولا أو وجه الكولونيل مثلما يشتهي.

ولكنني ابتعدت كثيراً عن موضوعنا الذي لا يمكن حتى القول بأنه حول عمل كاتب السيناريو، وإنما حول ما يمكننا عمله لمواصلة تغذية نزوة قصّ الحكايات التي نعاني منها جميعنا بهذا القدر أو ذاك. علينا قبل كل شيء أن نركز نشاطنا على مناظرات الورشة. فقد سألتني أحدكم عما إذا لم يكن ممكناً ضرب عصفوريين بحجر واحد وذلك بحضور ورشة التصوير تحت الماء الصباحية التي تقام هنا بالذات، وقد أجبته بأن الفكرة لا تبدو لي جيدة. فإذا أراد أحدنا أن يكون كاتباً فيجب عليه أن يكون كذلك طوال أربع وعشرين ساعة في اليوم، وطوال ثلاثمائة وخمسة وستين يوماً في السنة. من هو قليل عبارة إذا ما دأبني الإلهام فسيجدني مستغرقاً في الكتابة؟ هذا الشخص كان يعرف ما يقوله. فهو الفن يمكنهم امتلاك ترف التقلب وقضاء حياتهم في القفز من أمر إلى آخر دون التعمق في أي واحد منها، أما نحن فلا يمكننا عمل ذلك. فنحن في عملنا مثل العبيد المخلصين وليس مثل هواة الفن.

القسم الأول

البداية هي هكذا على الدوام

غابو: — حسن، لدينا هنا إليزابيث، البرازيلية التي تتطوع لإضرام النار. لماذا يريد البرازيليون دوماً أن يكونوا من يسجل الهدف الأول؟
إليزابيث: — أحس بأنني مرتبكة بعض الشيء. فلس لدي خسارة في مثل هذا النوع من النشاطات.
غابو: — هكذا يكون الأمر في البدء على الدوام، ولكن لا تقلقي، ستأخذين بالاعتقاد...
مونيكا: — عليك في البداية ألا تتكلمي بالبرتغالية: فلغتك الاسبانية رائعة.

إليزابيث: — أنا صحفية. وما عملته في السينما هو أفلام وثائقية قصيرة، ولكنني لم أنجز أفلاماً روائية على الإطلاق. لقد أجرينا نقاشاً هنا، ما بين الأصدقاء، وفكرنا بأنه سيكون من الممتع أن ننجز فيما بيننا جميعاً، عملاً حول مشاكل أميركا اللاتينية، على امتداد تاريخها، نمزج فيه ما بين تقنيات الفيلم الوثائقي والفيلم الروائي...
غابو: — لقد أنجز هذا الأمر على أكمل وجه في الكتاب المقدس، فتاريخ شعب الله بكامله ضُمن في مجلد واحد. ولكن ليس لدينا الوقت لإنجاز تورا أميركا اللاتينية في إطار الورشة.

إليزابيث: — لا، ولكننا إذا ما حاولنا الإنجاز...

غايو: — هذا ما فعله الأنبياء، وما أنتم ترون... لماذا لا نحاول أن نكون أكثر تواضعاً؟ أنتِ بالذات يا إليزابيث، أليس لديك مشروع شخصي تريدلين طرحه للنقاش؟

إليزابيث: — بلى. لدي قصة إثارة. وهي تستند إلى القصة الواقعية لخبير اقتصادي أظهرتها فضيحة الميزانية في البرازيل. ولكن، كيف أبداً؟ فتحريري الوحيدة في السينما الروائية هي مشروع دراما وثائقية كان مركزها خليج غوانابارا.

غايو: — أو لم تسمعي عن حادث جوي وقع فوق ذلك الخليج عندما زار الرئيس إيزلماور مدينة ريو؟

إليزابيث: — فوق خليج غوانابارا؟

غايو: — لديك في هذا الحادث صورة جيدة للبدء. فالطائرة التي جاءت فيها الفرقة الموسيقية المرافقة لإيزلماور انفجرت فوق الخليج. وغرقت بكل ركابها. ولكن الآلات الموسيقية طفت على سطح الماء وظهر الخليج مغطى بكمانات، وترومبيتات، وكورنيتات وترومبونات... إلها صورة لا أنساها. لقد رأيت الصورة في الصحف. وأظن أنها ستكون صفحة جميلة في قصة عن خليج غوانابارا.

إليزابيث: — لم أسمع أحداً يتكلم عن هذا الحادث أبداً.

غايو: — ولهذا أخبرك به. فأنتِ لستِ في سن تمكنك من تذكره. هل قرأ أحدكم رواية ابن آوى لفريدريك فورسيث؟ لا؟ من يصدق ذلك! لم تعد رواية ابن آوى تُقرأ في هذا العالم آه، ولكنكم شاهدتم بكل تأكيد فيلم يوم ابن آوى... حسن، إنه الشيء نفسه: قصة قاتل مأجور يكلفونه مهمة قتل الجنرال ديفول. ويرتب الرجل كل شيء

بمفرده، مصمماً على تنفيذ الجريمة الكاملة، ولكنها ليست الكاملة بمعنى أنه سيكون من المستحيل كشفها، وإنما بمعنى أنها ستكون عملية متقنة لا تشوبها شائبة، ومدروسة بدقة حتى في أدق تفاصيلها. والحكاية نفسها تبدو متقنة عندما تُقرأ أول مرة — ليس هناك ولا خطأ واحد، إنما شيء مؤثر حقاً؛ وعندما يقرأها المرء للمرة الثانية يبدأ بملاحظة درز الخياطة، أما في البدء... حسن، عندما يكون كل شيء جاهزاً، يسدّد الرجل إلى رأس ديغول ويطلق النار. ولكن الجنرال يحن رأسه في تلك اللحظة بالذات وتتابع الطلقة طريقها. يا للجنة العاهرة! كل ذلك الإعداد في سبيل لا شيء! أنا أعتقد بأن ابن آوى كانت ستعتبر إحدى أعظم روايات هذا القرن لو أن عملية الاغتيال قد تحققت. أوليست رواية، أوليست قصة متخيلة؟ فلماذا إذن لا يتمكن الرجل من اصطيد طريده؟ ربما كان سيُطرح الشك خلال بعد مئتي سنة: هل مات الجنرال ديغول حقاً في عملية اغتيال؟ نحن نعلم أنه توفي في سريره بينما كان يشاهد نشرة أخبار التلفزيون، ولكن مثل هذه المiette لا تترسخ في الذاكرة، بينما الأخرى تترسخ، ومن الصعب أن تُنسى. وهكذا يكون هناك بهال، بمرور الوقت، لأن يتعلم الأطفال في المدارس في أحد الأيام بأن الجنرال ديغول قد مات على يد قاتل متوحد. هذا هو الأمر الجيد في الأدب، أنه يتوصل إلى أن يكون أكثر واقعية من الواقع نفسه... ولكن، لير، أين كنا نمضي؟ هل يمكن لأحدكم أن يخبرني عن سبب كل هذا الحديث عن ابن آوى؟

غوستافو: — كنا قد بدأنا بتقلع مشاريعنا. وكان مشروع إيزابيث قصة إثارة.

خابو: — آه، هكذا بدأ الأمر... أنت غوستافو، أليس كذلك؟
القرطبي...

غوستافون — يدعوني غوتو. وأنا من قرطبة (الأرجنتين) ولكنني أعيش في بوينس آيرس منذ خمس سنوات. نلت جائزة بينال قرطبة عن فيلم روائي قصير. والجائزة تتمثل في مجيئي إلى هنا، لقضاء هذه الورشة معكم.

غابو: — آه، هكذا إذن؟ لم يخبرني أحد أبداً بأنني جائزة لأي شيء... وأنت، اسمك مونيكا؟ انتظري. أنت لا تحتاجين إلى تقديم نفسك. فأنت أوقع روائية في كولومبيا. وسنساعدك لأننا واثقون من أنك ستكونين مثالية عظيمة. وأنت، اسمك إغناثيو؟
إغناثيو: — أنا من ملقة.

غابو: — جميعنا أندلسيون عندما يجد الجد.
إغناثيو: — أُنجزت سيناريوهات للسينما والتلفزيون. وقد أُنجزت للتو روايتي الأولى وأستعد للبدء بكتابة رواية أخرى، أو أنها ستكون في الواقع مجموعة قصص.

غابو: — ربما سنتمكن من سرقة بعض أفكارك.
إغناثيو: — فلنر إذا كانت هذه الفكرة تعجبكم: رجل يصل إلى قرية، وفي اليوم نفسه الذي يصل فيه، يموت. لقد أُنجزها كحلقة في مسلسل للتلفزيون.

غابو: — وما الذي ذهب الرجل لبحث عنه هناك؟
إغناثيو: — لقد كانت القرية نقطة إجبارية. عندما كلفوني بكتابة القصة، نهوي إلى أنه يجب أن تكون هناك قرية وحادثة موت. آه، وكذلك مشاركة سائحين. وكان علي أن أبنّي قصتي من هذه العناصر. وكان يتوجب علي قصص كتاب السيناريو الآخرين أن ترتبط بعد ذلك بقصتي.

غابو: — في مكسيكو، قبل سنوات، اتصل بي منتج ليقول لي إنه قد صورَ حفلة عرس رائعة من أجل فيلم لا أذكر ما هو، وإنه لاحظ عند إجراء المونتاج بعد ذلك أن الحلقة لا تتوافق مع ذلك الفيلم. ولكنها كانت جيدة إلى حد أنه رغب في الاستفادة منها، وهكذا طلب مني أن أكتب له فيلماً حول هذا المشهد. وقد كتبت له بالطبع. ولحسن الحظ أنني لم أكن أوقع اسمي على السيناريوهات التي أكتبها في ذلك الحين. ولكن، فلنرجع إلى ذلك الميت يا إغناثيو، ما الذي ذهب الرجل ليفعله هناك؟

إغناثيو: — كان قد عاش في تلك القرية قبل ثلاثين سنة، وما زالت له ابنة هناك. وقد اشترى قطعة أرض لأنه يريد قضاء سنوات حياته الأخيرة هناك.

غابو: — ويشاء سوء الطالع أن يموت في يوم وصوله بالذات. إننا متشوقون لمعرفة ما جرى.

إغناثيو: — آه، لا. ليست هذه هي القصة التي أريد أن أقدمها للورشة.

غابو: — سيكون علينا إذن أن نطلب من سينيل أن يُخرجنا من المأزق. لقد وعد سينيل بأن يروي لنا تجربته ككاتب سيناريو، مع المخرج تيتون، مقتبسٍ عن قصته بالذات لفيلم فريز وشوكولاتة، ولكن هذا الأمر سبقيه إلى ما بعد، حين نكون قد تقدمنا في عملنا. قل لنا يا سينيل، ما الذي تفعله الآن؟

سينيل: — إنني أكتب رواية.

غابو: — لماذا لا تترك الروايات لي وتفرغ أنت للسيناريوهات؟

سينيل: — لن أرويها لكم لأنني لا أريد أن يحدث لي مثلما يحدث مع الأفلام، إذ أنني أحاول أن أرويها، فيطلب مني الأصدقاء أن أصمت قائلين إن جميع الأفلام تلبو سيطرة عندما أرويها لهم.

غايو: — حسن، ليس لدينا ما يكفي من الإلهام اليوم، ولكن تلك الفكرة عن الرجل الذي يصل إلى قرية مصمماً على قضاء بقية أيامه هناك، ويموت على الفور، هي من نوع القصص التي يمكن لنا بناؤها معاً لكي نرى كيف تتحقق في الممارسة عملية تركيب وتفكيك الحكاية. صحيح أن كل ذلك يبدو أكثر صعوبة في البداية، ويتقدم ببطء شديد، ولكن فيما بعد، عندما ترسخ الفكرة، فإن العملية تتسارع إلى حد أنه يمكن لأحدنا أن يتحرراً على تركيب قصة قبل دقائق من انتهاء جلسة العمل. لقد حدث لنا ذلك في إحدى المرات. كنا نعمل بإيقاع جيد على إنجاز قصص من نصف ساعة. وفي اليوم الأخير وصلنا إلى النهاية باندفاع شديد، فقال أحدنا، وهو تشيلي: «لقد بقيت لدينا ثلاث دقائق، لماذا لا نشتغل في هذا الوقت قصة تدور في رأسي، إنها قصة زائرة اجتماعية تعرف في السجن على سجون شاب؟» فقال أحدهم ما هو بديهي: «سيتحابان». وقال آخر: «ولكن، كيف ستحصل هي على إذن للقاء به؟» وآخر: «بالظاهر بأنها زوجته. فهذا يمنحها حق الزيارة الزوجية». تمام، الأمور تسهر بصورة مرضية، إنهما يريدان إطالة أمد سعادتهما. ولذا تساعده هي على الهرب. ليعيشا سعيدين في أقصى الدنيا، ويستقرا في مكان لا يعرفهما فيه أحد. «وكيف سيهرب رجلنا؟». وكان بيننا من يعرف قضية هروب استعراضية وذكية جداً جرت في فنزويلا. حسن. الرجل يهرب، وكانت هي قد هيات مخبأً سرياً، عش غرامهما، في مكان من المستحيل اكتشافه. ولكنهما سرعان

ما يتبهران إلى أن الأمور لم تعد تجري مثلما كانت في السابق. وباتفاقهما المشترك يقرران أن يسلم الرجل نفسه إلى الشرطة لكي يتمكننا من مواصلة لقاءهما في السجن، مستمتعين بروعة لقاءات الزيارة الزوجية. ما رأيكم؟ لقد حللنا المشكلة في ثلاث دقائق انطلاقاً من لا شيء، فالشيء الوحيد الذي كان لدينا في البداية هو فكرة الزائرة الاجتماعية. لقد تكلمتُ كثيراً. وأرغب الآن في أن تروا لي قصة جيدة. أهـي قصتك يا إيزابيث؟

إيزابيث: — هل يمكنني ذلك؟

غابو: — إنها قصة إثارة، صحيح؟ فلا تخفي ظننا.

إيزابيث: — إنها قصة رجل فاسد. وسأحاول أن أرويها

بتسلسلها الزمني.

غابو: — هذا يعجبني. وسنرى بعد ذلك ما هو البناء المناسب لها.

القصة الحقيقية التي لا تصدق لرجل مقيت

إليزابيث: — في مدينة برازيليا، وفي أحد أيام عام ١٩٩٣، تقوم الشرطة بتفتيش بيت جوزيه كارلوس ألفيس دوس سانتوس ويجد تحت فرشته سريره ثمانية ألف دولار، ثلاثون ألفاً منها مزيفة. من هو جوزيه كارلوس ألفيس دوس سانتوس؟ إنه اقتصادي مشهور، وموظف كبير في الحكومة، يتحكم عملياً بميزانية الأمة. وهو فوق ذلك أستاذ جامعي. كان في عام ١٩٥٦ قد نجح في مسابقة على وظيفة في الكونغرس وراح يرتقي شيئاً فشيئاً إلى أن صار المدير العام للجنة الميزانيات. وفي أثناء الدكتاتورية في البرازيل لم يكن بمقدور أحد إبداء الرأي حول القضايا المتعلقة بالميزانية، ولكن تم إنشاء هذه اللجنة فيما بعد وصار النواب يلجؤون إليها من أجل تنشيط الإصلاحات أو المطالبة بالمخصصات لولاياهم. وكان جوزيه كارلوس بالذات هو الشخص الذي ينسق تلك المطالب... وقد بلغت شهرته حد أنهم أجبروه، عندما حان الوقت، على إرجاء تقاعده والموافقة على تعيينه مستشاراً تشريعياً للبرلمان. وكان في هذا المنصب عندما اعتقلوه وسجنوه.

غابو: — ما هي التهمة التي وجهوها إليه بالضبط؟

إليزابيث: — هذا هو الغريب في القضية. لم يتهموه بالسرقة ولا بالاختلاس وإنما... بعدم الإبلاغ في الوقت المناسب عن اختفاء زوجته.

مانولو: — أنت تعنين اغتيال الزوجة.

غابو: — انتظر لحظة: لا يمكن لنا في هذه الورشة أن نكون عذبي الصبر. ما يجب تقصيه الآن ليس ما حدث حينذاك، وإنما ما حدث من قبل...

إليزابيث: — وكيف تريد من الشرطة أن توجه تهمة القتل إلى الرجل المسكين دون أن يكون هناك أي دليل؟

مانولو: — إذن... هل كانت هناك عملية قتل؟

إليزابيث: — إنني أتمسك بنصيحة غابو: فلنتقدم بالتسلسل. فجأة تخفي زوجة جوزيه كارلوس، ولا يقوم هو بالإبلاغ عن الحادثة فوراً، وإنما ينتظر أكثر مما يجب لكي يلجأ إلى الشرطة، فتقوم الشرطة بالتفتيش ويجد الأوراق النقدية المزيقة...

غابو: — كم من الوقت انتظر للإبلاغ عن الواقعة؟

إليزابيث: — اثنتا عشرة ساعة، وربما خمس عشرة ساعة... فالاختفاء — أو الاختطاف، لأنه بلّغ عن عملية اختطاف — يحدث في ساعات الليل، وهو لا يُبلّغ عن وقوعه حتى اليوم التالي. ولكن، وبينما المرأة ما تزال مختفية، يحاول الرجل أن يحدد مكان وجودها عن طريق المنجمين والعرافين، بمن فيهم منجم مشهور من ميناس جيرايس يدعى شيكو شافير...

غابرييلا: — مسألة التفتيش ليست واضحة. لماذا تذهب الشرطة لتفتش بيته؟

إليزابيث: — مهما بدا أن الأمر لا يُصدق، إلا أنه هو نفسه من أخذ الشرطة إلى هناك. فدون أن يتبّه، قدم إلى الشرطة ثلاثمائة ألف دولار قاتلاً إن الخاطفين قد اتصلوا بالمئات طالبين هذه الفدية مقابل

زوجته، وهو يريد أن تتولى الشرطة دور صلة الوصل. ولسوء الحظ أنه كانت هناك بين الثلاثمئة ألف دولار كمية من الأوراق النقدية المزيفة.

غابرييلا: — والمرأة ما تزال في أثناء ذلك مخفية.

غابرو: — عندما توفي تشارلز ديكنز كان قد بدأ بكتابة كتاب حول سر عملية اختفاء. وترك الكتاب غير مكتمل. وبما أنه لم يخر أحدًا عن جوهر السر — وربما لم يكن هو نفسه يعرفه — فقد وضعت منذ ذلك الحين أوسع تشكيلة متنوعة من النهايات للكتاب، ولكن أيًا منها لا تبدو مقنعة. والمزية التي لدينا الآن هي أن إليزابيث موجودة معنا وتتمتع بصحة جيدة. إنك تستحوذين علينا، هل تلاحظين ذلك؟

إليزابيث: — لقد كانت زوجة جوزيه كارلوس نصف سميثي، فاسمها أنا إليزابيث. امرأة جميلة جدًا، عمرها اثنتان وأربعون سنة، موظفة في وزارة التربية، ولها ثلاثة أبناء راشدين — وهم أبناءها معاً — وقد كانت في ذلك الحين منهكة في محاولة إنقاذ حياتهما الزوجية، لأنها كانت قد اكتشفت أن لدى زوجها عشيقه جذابة جدًا، أصغر منه سنًا بثلاثين سنة. وفي ليلة الواقعة، كان جوزيه كارلوس وزوجته قد خرجا للعشاء معاً، كجزء من استراتيجية للمصالحة، حسب ما صرح به هو نفسه.

غابرييلا: — وقد أدلى بهذه التصريحات إلى الشرطة بالتأكيد.

إليزابيث: — إلى الشرطة في البداية ثم بعد ذلك إلى ابنته الكبرى التي يحتفظ معها بعلاقة متينة ويعترف لها بأنه قد وصل إلى حد صار يحتاج معه إلى القيام بعملية تطهير. وبعد ذلك مباشرة يُجري مقابلة مع صحفي في مجلة مهمة، وي طرح عليه «لغز» الدولارات التي عُثر عليها

تحت فراشه. لماذا يحتاج — وهو الثري، المليونير... — إلى إخفاء أو
تخفية أموال تحت فرشاة سريره؟

غابو: — الآن تبدأ الإثارة.

إليزابيث: — أجل. إثارة سياسية وحقيقية بالمطلق. فجوزيه
كارلوس ينتبه فجأة إلى أنه يُستخدم كأداة: إنه كبش فداء لجهاز كامل
منظم حول الميزانية لسحب أموال وتوزيعها ما بين أعضاء في مجلس
الشيوخ. لا أعرف إذا كنتم تفهموني: إنها جرائم لها علاقة بالوكالات
والمكاتب الحكومية.

غابريلا: — إننا نفهمك تماماً يا إليزابيث. هذا النوع من
الجنايات يسمى بالاسبانية رشوة، تصرف بأموال عامة، اختلاس،
تدليس، برطيل، سرقة الأموال العامة...، إنه معجم الفساد الإداري. ولا
تظني أنك في البرازيل تعرفون أكثر منا في هذا المجال.

إليزابيث: — يمكنكم إذن أن تتصوروا حجم الفضيحة التي تثيرها
تصريحات جوزيه كارلوس. إذ سرعان ما ينكشف تورط أربعين نائباً
برلمانياً، وثلاثة حكام ولايات، وأربعة وزراء سابقين في حكومة كولور
دو ميللو ووزيرين من حكومة إيتامار فرانكو.

مانولو: — لم تترك الفضيحة دمية محتفظة برأسها!

إليزابيث: — والواقع أنه كان هناك بين البرلمانيين سبعة من أعضاء
لجنة الميزانية، وبسبب قصر قاماتهم — ولست أعني قاماتهم الأخلاقية،
ولمّا الجسدية — فقد أطلقت عليهم شعبياً تسمية الأقزام السبعة. وكان
أحدهم — وهو رجل متنفذ جداً، يدعى جواو ألفيس — هو المكلف
برشوة جوزيه كارلوس أو مكافأته. فقد كان يرسل إليه بين فترة
وأخرى حقايب ممتلئة بالدولارات.

غابو: — متعلقة بالدولارات؟

إليزابيث: — أجل. في المرة الأولى — حسب ما يرويه جوزيه كارلوس — تسلم حقيبة وعندما فتحها... مفاجأة! كان فيها خمسون ألف دولار. من أرسلها إليه؟ هو يقول إنه لم يكن يعرف.
مانولو: — المعجزة هي أنه لم يصب بسكتة قلبية.
إليزابيث: — ويقول إنه قد فكر: «إنها هدية».
غوتو: — وهو يعرف أنه...

غابريلا: — يا للكرم!

غابو: — إذا كان لدى البرازيليين أفضل الكرنفالات وأفضل لاعبي كرة القدم، فمن المنطقي كذلك أن يكون لديهم أكثر اللصوص سخاء في العالم.

إليزابيث: — وصارت الهدايا مألوفة وعادية. فكل شهرين يتلقى جوزيه كارلوس حقيبة في بيته، بمجولة المرسل، تحتوي على دولارات: أحياناً مئتي ألف وفي أحيان أخرى ثلاثمائة ألف... وهذا المبلغ في البرازيل يساوي ثروة كبيرة.

مانولو: — ومخارج البرازيل أيضاً.

إليزابيث: — حسن، وهكذا بدأت الشرطة التحقيق في أعمال النواب التجارية وتبين أن المدعو جواو ألفيس قد حرك في حسابه المصري ما بين عامي ١٩٨٨ و١٩٩٢ مبلغ ثلاثين مليون دولار.
مانولو: — والبليون عندنا هو مليون مليون، وليس ألف مليون، مثلما هو الحال في الولايات المتحدة.

إليزابيث: — لا يمكنني حتى تصور الفرق. ولكن ما حدث هو أنهم استجوبوا جواو، فقال مبدوء كامل إن تلك المبالغ قد جاءت من

اليانصيب. إنها جوائز يانصيب. لقد كانت أرقاماً فلكية، صحيح، لأنه كان يشتري في بعض الأحيان بطاقات يانصيب بمبالغ تفوق قيمة الجائزة.

غوتو: — لست أفهم هذا الأمر. هل كان ينفق من الأموال في شراء اليانصيب أكثر مما يمكنه أن يكسبه؟

إليزابيث: — وهنا تدخل في اللعبة عوامل أخرى، مثل ضرورة تبييض الأموال. لقد كان يشتري كمية متنوعة من بطاقات اليانصيب، وكان يربح بعض الجوائز دوماً، مع أنها كانت جوائز ثانوية. ولكن ذلك لم يكن يهمه. فما يهمه — حتى ولو خسر أموالاً في هذا الاستثمار — هو أن تصبح الأموال التي يربحها نظيفة.

غوتو: — ما قلته ياغابو صحيح: فهذا أمر لا يمكن أن يحدث في أي مكان آخر من العالم.

غابو: — هل قلتُ أنا ذلك؟

إليزابيث: — وكانت المبالغ التي يلعب بها الرجل كبيرة — ودوماً في برازيليا — حتى أن المراهنات في تلك المدينة أحياناً، وفي العاصمة الاتحادية، كانت تزيد على المراهنات في بقية أنحاء البلاد مجتمعة.

غابريلا: — وهل ألفيس هو الذي قدم هذه المعلومات؟

إليزابيث: — لقد راحت تظهر خلال التحقيق. وعندما كانوا يطلبون منه إيضاحات، كان جوارو الطيب يهز كتفيه ويقول: «لقد ساعدني الرب في الربح. وقد كنتُ رجلاً محظوظاً على الدوام».

غوتو: — لقد كان الرجل ثعلباً.

إليزابيث: — بل كان وغداً على مستوى رفيع.

مانولو: — هناك ما يخيفني يا إليزابيث... القصة مؤثرة، ولكن يمكن لها أن تفلت من بين يديك. هل تعرفين المثل القائل: «من يطوق الكثير لا يستطيع أن يضم إليه إلا القليل»؟

إليزابيث: — مع أنني لم أقدم بعد سوى البداية... الواقع أنني أتصور الفيلم كقصتين متوازيتين: البوليسية من جهة والسياسية من جهة أخرى. ولكنهما تشابكان.

غابريلا: — من الواضح أن القصة تضم هذين العنصرين.

إليزابيث: — منذ سنوات طويلة كان هناك سياسي يساري، عضو في حزب العمال، يلح على ضرورة التحقيق في ممارسات لجنة الميزانية. وقد توصل إلى ذلك في النهاية. وبدأ التحقيق مع أعضاء اللجنة.

غوتو: — بفضل أقوال جوزيه كارلوس.

إليزابيث: — حسن، أنا أظن بصراحة بأن جوزيه كارلوس لم يكن يتصور مطلقاً بأنه سرفع الغطاء عن علية باندورا^١ الفساد السياسي. ومثلما يحدث بكثرة، كان هو نفسه أحد أشد المتضررين، لأن الشرطة بدأت تقلب في حياته الخاصة واكتشفت أموراً كريهة جداً.

غوتو: — إنه مفعول البوميران^٢.

إليزابيث: — لقد كان جوزيه كارلوس رجلاً ماجناً. فهو يملك شقة خاصة يمارس فيها مآثره الإيروتيكية. وكان لديه دفتر هواتف يضم

^١ — باندورا هي فتاة باهرة الجمال في الأساطير الإغريقية. أعطاهها زوس علية واشترط عليها ألا تفتحها، ولكن الفضول دفعها إلى فتحها فخرجت منها كل أنواع الشرور والآثام لتعم البشرية.

^٢ — بوميران (bumeran) أو (bumerang): قطعة خشب معقوفة يستعملها سكان أستراليا الأصليون كقذيفة يوجهونها إلى هدف، فإذا لم تنصب تترد إلى مطلقها.

أرقام هواتف مئة وسبعين امرأة، ويحفظ بأكثر من ثلاثين شريط فيديو بورنوغرافي، ويقوم هو نفسه بدور البطولة في بعضها. ففي أحد تلك الأشرطة على سبيل المثال، يُظهر أنه قادر على الإبقاء على عضوه منتصباً لمدة ساعة تقريباً: ولكي نكون أكثر دقة، فإن الوقت هو: إحدى وخمسون دقيقة دون انقطاع. وقد كانت الفضيحة عظيمة. إذ احتل «الخبر» الصفحة الأولى من الجرائد.

غايو: — هذا أقل ما هو ممكن.

مانولو: — وما الذي كان يفعله هذا الرجل في الوظيفة الحكومية، مبدأً دون جدوى موهبته تلك؟

إليزابيث: — ما لم ينتبه إليه حينذاك هو أن الفضيحة الصحفية، باستغلال الجانب المرضي من القضية، قد حولت الاهتمام ونقلت المسألة الأكثر أهمية إلى المرتبة الثانية. كان الصحفيون يقدمون جوزيه كارلوس كشخص ماجن، سادي، منحرف، وكشخص مقيت لا بد من التشهير به في فضيحة عامة.

غوتو: — رجل الفيديو البغيض. فلنضعه على الخازوق!

إليزابيث: — لقد كان الموظف المرتشي الكلاسيكي من جهة، وكان من جهة أخرى الرجل الايروتيك، ومن جهة أخرى المشبوه بأنه قد قتل زوجته...

غابريلا: — كان لديه كل ما هو ضروري ليصبح الشخص المفضل لوسائل الاتصال الجماهيري.

إليزابيث: — وعندئذ بدأ السياسيون النامسون المتورطون في فضيحة الفساد يضربون كفاً بكف ويقولون: «كيف سنصدق رجلاً من هذا النوع؟»، و «أي مصداقية تستحقها تصريحات هذا الوغد؟».

غوتو: — وكان السياسيون يحاولون دفن القضية.
إليزابيث: — ولكن لو أمعنا النظر: هل كانت تلك الفضيحة
سوى ستارة دخانية؟ هناك أربعون نائباً برلمانياً ملؤوا جيوبهم طوال
سنوات على حساب ميزانية الأمة، والصحافة مشغولة بالحديث عن
انحرافات جنسية...!

غوتو: — المتورطون كانوا سعداء.
إليزابيث: — ولكن سعادتهم لم تدم طويلاً، لأن الشرطة اكتشفت
في أحد الأيام في أرشيف شركة empreitaira...
غابريلا: — ... تعين شركة مقاولات بناء...
إليزابيث: — ... اكتشفت الشرطة هناك وثيقة تثبت أن عدد
المشرعين المرتشين يزداد على الملء. فتضاعف السخط الشعبي. وبدأ ينشأ
جو متوتر، قابل للانفجار؛ ولم تُستبعد إمكانية وقوع انقلاب عسكري.
غابريلا: — إذا كان الهدف هو زعزعة الحكومة...

إليزابيث: — أعضاء لجنة التحقيق لم يشاؤوا، أو أنهم لم
يستطيعوا، إيصال الأمور إلى نتائجها القصوى... أعفوا من المسؤولية
الجنائية الوسطاء والمتواطئين المحتملين على السواء، ووجهوا الاتهامات
فقط إلى خمسين مُشرعاً متورطين مباشرة في القضية.

غابو: — هذه هي اللحظة التي يجب أن تلتقي فيها القصة،
أليس كذلك؟

إليزابيث: — أجل. وعندما يبدو أن الفضيحة لا يمكنها أن تكون
أكثر فضائحية، يدخل إلى المشهد فخامة السيد رئيس المجلس البرلماني.
وقد كان بين الخمسين المتهمين، ولكن الجميع تقريباً كانوا يفكرون بأنه

برئ: فهو شخص شديد النزاهة، وفوق كل الشبهات، وكان قد تلقى المهمة الرسمية بقيادة الـ impedimento... غوتو: — المحاكمة القضائية التي انتهت بعزل رئيس الوزراء كولور دو ميللو.

إليزابيث: — ولكي أكون عادلة يجب أن أعترف بأن هذا الرجل ، بالمقارنة مع جواو ألفيس، كان مجرد هاوٍ: فهو لم يحصل بطريقة غير مشروعة إلا على ثلاثة ملايين دولار. وعندما وصلت القضية إلى هذا المستوى، وعندما لم يعد أحد يثق بأحد ولا يستغرب أي شيء... عثرت الشرطة على جثة زوجة جوزيه كارلوس! غابريلا: لقد ظهرت المختفية.

مانولو: — بالصدفة؟

إليزابيث: — كانوا قد اعتقلوا تحرياً خاصاً، وروى التحري بأن جوزيه كارلوس قد تعاهد معه ليراقب عشيقته.

غابريلا: — عشيقة جوزيه كارلوس؟ التي تصغره بثلاثين سنة؟

إليزابيث: — كانت طالبة في الجامعة، حيث أغواها جوزيه كارلوس كما يبدو، ويبدو كذلك أنه لم يكن يثق بها. غابريلا: — لم يكن يثق حتى بنفسه. فعلى الرغم من قدراته الطبيعية، إلا أن ثلاثين سنة هي ثلاثين سنة.

إليزابيث: — ويعترف التحري بأنه بعد شهر من التعاقد معه للملاحقة الشابة، اتصل به جوزيه كارلوس وكلفه بمهمة أشد صعوبة: قتل زوجته.

مانولو: — ووافق التحري.

إليزابيث: — تلقي مقدماً مبلغ ثلاثين ألف دولار. ويبحث عمن
شريك ليساعده. وبالاتفاق المشترك، نفذوا الخطة في الليلة التي خرج فيها
جوزيه كارلوس للعشاء مع زوجته...

غابرييلا: — ... حين خرج ليتصالح معها. أي صفاقة، رباة!
غوتو: — كل هذا رواه التحري.

إليزابيث: — إنه يجد نفسه ضائعاً حين تلقي الشرطة القبض عليه.
ويعترف بأنه هو وشريكه قد قتلوا المرأة وألقيا جسدتها في مغارة. ويدعو
ألما لم تكن قد ماتت بعد حينذاك.

غوتو: — هذا ما كان يتقصنا: لقد دفناها وهي حية!

إليزابيث: — عندما يُعرف كل ذلك، تصل الفضيحة إلى
ذروتها... وحتى ذلك الحين كان جوزيه كارلوس يتمتع في نظر الجمهور
بشيء من الجدارة المرية — بل يمكن القول المُلطفة — باعتباره للذنب
الوحيد المقتنع والمعترف بين زمرة المجرمين تلك، ولكن يتبين الآن أنه
مسخ فظيع: فقد اعترف بمنحة الفساد لكي يغطي على اغتيال امرأته.

غوتو: — وهي الجريمة التي كان هو العقل المدبر لها.

إليزابيث: — تصوروا: يطلب أن يقتلوا بسرود أعصاب أم
أولاده.. المرأة التي عاش معها وضاجعها طوال أكثر من عشرين
سنة... حيال هذه القطاعة، بدت جريمة النواب أشبه بمنحة صغيرة.

غابرييلا: — هل ما زالت القصة — حسب رؤيتك — تتقلم في

عملين متوازيين؟

إليزابيث: — أجل. فهناك من جهة التحقيق حول المرأة المختفية،
ومن جهة أخرى تحقيق اللجنة البرلمانية لتحديد المسؤوليات.

غابرييلا: — كنت قد قلت لما إن اللحنة قد أسقطت التهمة عن معظم النواب.

إليزابيث: — عندما أفتت اللحنة تحقيقها لم يبق سوى ثمانية عشر متهمًا ظنيًا. ولم يمر حتى هذه اللحظة سوى فصل ستة منهم فقط من مناصبهم. وجميعهم أحرار. جميعهم باستثناء الرجل اللامع جدًا، السيد جوزيه كارلوس ألفيس دوس سانتوس. ما رأيكم؟ هذه هي القصة التي أريد أن أرويها.

غابو: — القصة الحقيقية لرجل مقبى.

إليزابيث: — لقد كان الأبالة بمضون طليقين في برازيليا، وكان هو واحدًا من ضحاياهم... وإلا كيف يمكن تفسير وصول رجل عادي إلى الاعتقاد بأنه من المسموح له كل شيء، بما في ذلك أشد الجرائم هولاء...؟

غوتو: — ولكن هذه قصة أخرى يا إليزابيث. إنها ليست قصة الرجل الذي لا يتورع من أجل التضليل، من أجل التغطية على جريمة كبرى...

إليزابيث: — انتظر. فأننا لم أعبر جيدًا. منذ اللحظة التي تلقى فيها جوزيه كارلوس أول حقيقة، صار يرى أنه يستطيع عمل كل شيء، وشراء كل شيء، وأنه بإمكانه أن يدوس على كل المبادئ... لقد تلبسه شيطان السلطة. هنا مخطط محتمل لارتقائه، نواة لتطوره الدرامسي... ولكن ليست هذه هي القصة التي أريد روايتها. بل أكثر من ذلك، فأننا أعتقد بأن القصة الحقيقية — أو القصة «العصادقة» كما يقول غابو — ليست قصة جوزيه كارلوس كمنفذ أو محرض على اقتراف الجريمة، وإنما باعتباره مستترًا فقط على قتل امرأته.

غوتو: — ماذا؟

إليزابيث: — ما تسمعونه. فأحد الأشخاص الذين يردون في اعترافاته — وهو شخص واسع النفوذ جداً، ووزير سابق في حكومة كولور، واسمه ريكاردو — يتبادل الحديث في لحظة ما مع جوزيه كارلوس حول أزمة حياته الزوجية ويقول له...

غابرييلا: — تعين حول أزمة جوزيه كارلوس الزوجية؟

إليزابيث: — ... ويقول له حسب اعترافه — أو إنه يحلّنه بالأحرى: — «كن حذراً في علاقاتك بزوجتك. إنفا تعرف الكثير. لا يمكنك أن تتشاجر معها دون أن يؤدي ذلك إلى مضاعفات». غابرييلا: — الشيء الوحيد الذي يمكنها أن تعرفه هو الحقائق، أعني حقائق الدولارات...

إليزابيث: — استخلصوا أنتم بأنفسكم النتائج... أنا سأعرض: ماذا لو أن المرأة قد أصيبت بأزمة، ودفعها اليأس إلى تهديده بإعلان كل شيء؟ في هذه الحالة سيكون من المنطقي أن ترد فكرة تصفيتها. وهناك محاولة المصالحة المزيفة، والاختطاف المزعم، والمطالبة بالفدية... كل هذا يمكن أن يكون مخططاً له بدقة. ولكن، ما الذي يمنعنا من الافتراض بأن رفاق جوزيه كارلوس هم الذين أعطوه الدولارات المزيفة لكسي بجرّموه عندما سلّم الفدية المزعومة إلى الشرطة؟

مانولو: — لقد فكرت في كل شيء.

غابرييلا: — ويمكن أن يكونوا هم الذين وضعوا له المال تحت الفراش أيضاً.

إليزابيث: — عندما قامت الشرطة بالتفتيش كانت تعلم مسبقاً بوجود الأوراق النقدية المزيفة: وقد وجدوها مع أموال الفدية. وفي

السجن، بدأ جوزيه كارلوس يربط الخيوط وانتبه إلى أنه كان ضحية خيانة، بل وضحية مؤامرة أيضاً... وعندئذ يقرر أن يتكلم، أو — مثلما قال لابنته — يقرر «القيام بعملية تطهير».

غوتو: — إنها تمنيات بكل تأكيد.

غابرييلا: — ولكنه عنصر لا تتحقق بدونَه كذلك الإشارة ولا الروايات البوليسية.

إليزابيث: — إنني أحاول التوصل إلى المنطق الداخلي للأحداث. غوتو: — سيكون من المشوق الدخول في جلد جوزيه كارلوس. فلا بد أن اكتشاف المؤامرة كان أمراً رهيباً بالنسبة إليه.

إليزابيث: — ولا بد أنه أدرك في تلك اللحظة بأنه معرض للخطر. وبأن أبنائه معرضون للخطر كذلك. بل أكثر من ذلك، فأنسا أظن أن جوزيه كارلوس لم يقل كل ما يعرفه، خوفاً من الانتقام.

غابرييلا: — يا للرب! التفكير بأنهم مازالوا قادرين على ابتزازه أو تصفيته حتى وهو في السجن...

إليزابيث: — عملياً، عندما يكتشفون جثة زوجته، يحاول الانتحار، ولكنه لا يتمكن من ذلك.

غوتو: — وماذا حول ما قلته لنا عن أنه حاول العثور على زوجته بمساعدة المنجم شيكو شافير؟

إليزابيث: — هل تعرف شيكو شافير؟

غوتو: — أجل، إنه قديس مدع، أليس كذلك؟ وهو مشهور كعراف...

غابو: — آه، وهذا النوع من القديسين البرازيليين فريد في العالم! أعني باستثناء الهند.

إليزابيث: — لقد فكرتُ أكثر من مرة بأنه يمكن للقصة — للفيلم — أن تبدأ بزيارة جوزيه كارلوس لشيكو شافير. ويتمكن جوزيه كارلوس من جعل ذلك القديس يستقبله بفضل مساعي أحد أصدقائه — موظف في مجلس الشيوخ الاتحادي في برازيليا — وتتطوع أم هذا الصديق لأخذه إلى ميناس. لأنه ليس من السهل مقابلة شيكو شافير. بل أكثر من ذلك، فبعد الوصول إلى ميناس، وقبل اللقاء معه، يتوجب على جوزيه كارلوس أن «يتطهر»، أن يجتاز طريقاً روحانياً يتضمن في هذه الحالة، على سبيل المثال، الحج إلى دير الراهبات الكرمليات... وحين يدخل إلى القاعة حيث ينتظره شيكو شافير مع ثمانية أشخاص آخرين جالسين حول طاولة، تقدمه عرابته ولكن القديس، وبدلاً من أن يتوجه إليه، يلتفت إلى المرأة التي بجانبه ويبدأ برواية قصة مربعة: كيف قُتلت ابنة هذه المرأة على يد زوجها. وعندما يسمعه جوزيه كارلوس، ينفجر بالبكاء. فيقول شيكو شافير: «إذا كان هناك بيننا من يتألم كثيراً فهو هذا الرجل. لا وجود هنا لألم أكبر من ألمه.» ولا يضيف أي كلمة أخرى.

غابو: — لديك يا إليزابيث قصة كاملة، قصة ابتدعتها الحياة. والحياة ليست بحاجة للمجيء إلى الورشات لكي تتركب قصصها. مشكلتك الآن هي في كيفية اقتباس هذه المادة للسينما. إليزابيث: — في كيفية اقتباس كل شيء... وأنا أفكر بكتابة كتاب أيضاً.

مانولو: — هناك تفاصيل تبدو غير مفهومة... لماذا أرسلوا نقوداً مزيفة إلى جوزيه كارلوس بهدف إدانته؟ ثم إنه لا ينتبه إلى تلك المواقف.

غابو: — أجل، فرفاقه معرضون لخطر أن يشي بهم حين ينتبه إلى ما يحدث. بل يمكن له أن يقول أيضاً إنهم هددوه بقتل زوجته. مانولو: — لو أنهم جاؤوا إلى الورشة لكانوا وجلوا طريقة أكثر ذكاء لإدائته.

غابو: — إنهم يترزونه بتهديده بكشف قضية امرأته. إليزابيث: — أعرف أنه مازالت هناك بعض القطع المفلتة في هذه المسننات.

غابو: — ما الذي يقلقك يا إليزابيث؟ القصة موجودة. وقد كان ممعاً سماعتك ترونها.

إليزابيث: — ولكن، كيف سأحوّلها إلى سيناريو؟ غابو: — الشيء الوحيد الذي تحتاجين إليه هو البناء الجيد. بناء يتيح لك روايتها في تسعين دقيقة.

إليزابيث: — بالضبط. إنني بحاجة لمعرفة كيف سأحكي الحكاية. غابو: — أكرر لك: لقد رويتها، وكانت روايتك لها جودة جداً. إليزابيث: — لا يمكنني التخلي عن تصورهما كفيلم مزيج من الوثائقية والرواية.

غابو: — حسن. ولكن الحبكة موجودة. والمشكلة التي تواجهينها الآن هي مشكلة تقنية. ألم تفكري في أنه يمكن للعمل أن يتطور بطريقة متصاعدة، مثلما رويته؟

إليزابيث: — لقد تصورتُ بنى أخرى. أن أبدأ مثلاً بزيارة شيكو شافير، مثلما كنتُ قد قلت. أو في مقبرة، بصورةٍ لتأبوت يُنزل إلى حفرة القبر.

غابو: — هذه صورة جيدة للبداية. فبينما يجري دفن جسد، يتم نبش قضية.

غابرييلا: — إنه توين بيكر. لقد وجدت الطريق يا إليزابيث.
غابو: — فلنفكر بفيلم كازابلانكا. هناك شخص يملك باراً في كازابلانكا. يأتي رجل بملابس أنيقة وفاخرة ترافقه امرأة جميلة... لا يقال أي شيء، ولكن أحياناً يشعر بأنهم يواجهون وضعاً رهيباً. ثم نكتشف بعد ذلك أن أولئك الأشخاص كانوا قد تعارفوا في مетро باريس، في اليوم الذي دخل فيه النازيون إلى المدينة تحديداً... هذه القصص التي تبدأ من النهاية تقريباً لها مزيتها: إذ يمكن لأحدنا أن يتخلص من التفاصيل ويركز على الجوهر.

غوتو: — لو أنني كنت مكانك لبدأت بالعشاء.

إليزابيث: — أعني عشاء جوزيه كارلوس وزوجته؟

غوتو: — أجل، العشاء الأخير. وانطلاقاً من هناك يبدأ كشف بقية الوقائع. وسيعيش المشاهد تصاعد الأحداث في الفيلم، مثلما عاشها الرأي العام في الواقع.

إليزابيث: — المشكلة هي أن هناك روايتين اثنتين للعشاء: رواية جوزيه كارلوس ورواية الشخصين اللذين قُتلا المرأة.

غابو: — في فيلم راضو مون لكروساوا، تُقدم أربع روايات لواقعة واحدة... ولكن ما يجب توضيحه في حالتك هو أي الروايتين هي الحقيقية.

غوتو: — أنا أصر: يجب أن تصل المعلومات إلى المشاهد مثلما وصلت إلى الجمهور.

غابرييلا: يتوجب على إليزابيث إذن أن تتبنى منذ البدء وجهة نظر الزوج. •

غوتو: — صحيح. زوج يالس يحاول العثور على زوجته التي وقعت ضحية عملية اختطاف، إلى آخره..

غابرييلا: — ولكن، هل توافقين أنت يا إليزابيث على أن تتخذي موقفاً أعني موقفاً مؤيداً له...

غوتو: — عليها أن تتخذه، شاعت أو أبت. فهي ستخذ موقفاً منذ اللحظة التي تحسم فيها الطريقة التي ستروي بها القصة.

غابو: — إنك تواجهين المشكلة نفسها التي واجهها أوليفر مستون في فيلم J.F.K. حول قضية اغتيال كيندي. لقد كان هناك ملف ضخم، الملف المعروف باسم تقرير وارن، وهو يقول إن الأحداث قد جرت هكذا... ويأخذ ستون معلومات وارن لكي يثبت، أو لكي يلمح، بأن الأمور لم تجر هكذا وإنما هكذا... إذ لم تكن هناك على سبيل المثال عملية اغتيال واحدة، وإنما ثلاث...

إليزابيث: — المشكلة هي في معرفة أين ينتهي ما هو وثائقي وأين يبدأ ما هو متخيل. فلكي أوضح لنفسني ما حدث كان علي أن أقوم بتخمينات، مثلما قال غوتو...

غابو: — ما هو معروف مؤثر جداً إلى حد أنه لا يحتاج إلى أي تلاعب.

إليزابيث: — لا، أنا لا أريد أن أتلاعب...

غابو: — لقد استخدمت الكلمة دون أي دلالة أخلاقية. استخدمتها كمرادف لكلمة «تبديل» بكل بساطة.

إليزابيث: — أنا قابلت جوزيه كارلوس في السجن، في
برازيليا... وتحذت كذلك إلى ابنته...
غابو: — آه، هذا الفيلم سيكون أفضل مما تصورنا! واصلي،
واصلي...

إليزابيث: — الشيء الوحيد الذي كنت أريده في أول الأمر هو
التقصي حول كيفية فساد السياسيين والموظفين المرازيليين. ولكنني
انتبعت فيما بعد إلى أن اهتماماتي تتجاوز ذلك. لقد كنت أريد أن
أجيب على السؤال: ما هي الدروب التي تقود رجلاً إلى الانحطاط
الأخلاقي؟ وقد كانت لدي هناك قضية حقيقية: رجل من أصول
بائسة، ولد في قرية من قرى المناطق الداخلية، ولم يكن يعرف أباه وقد
ربته أمه بتضحيات كبيرة، وتمكن من الانتقال إلى برازيليا بهدف
الدراسة، ونجح هناك في مسابقة توظيف وبدأ العمل في مجلس الشيوخ
ليغطي نفقات دراسته، وراح يترقى في الوظيفة مع الزمن إلى أن احتل
منصباً مرموقاً — سواء في مجلس الشيوخ أو في الجامعة — وتزوج من
امراة جميلة وذكية، وأنجب أبناء... وفي أحد الأيام، ودون أن ينتظر
ذلك، يتلقى حقبة ممثلة بالدولارات.

غابو: — ولكن، هل اعتقدت لحظة واحدة، عندما قابلته، بأنه
سيحيرك بالحقيقة، وبأنه سيورط نفسه أكثر مما هو متورط؟
إليزابيث: — لم يكن لديه حينئذ ما يخسره. لقد كان السجين
الوحيد في القضية؛ ولا بد أنه كان يدرك بأنه لن يخرج من هناك...
غابو: — ولكنه لو توصل إلى معرفة كامل الحقيقة...
غابريلا: — وفوق ذلك يا إليزابيث، لقد كان لديه أشياء
يفقدها. فللهواة الأولى هناك أسرته...

إليزابيث: — لقد كانت هناك سلسلة من التناقضات... وكان هو الوحيد...

غابو: — أو لم تكن تلك التناقضات تفيد؟ ربما كان هو نفسه من اختلقها، من أجل التضليل.

إليزابيث: — لم تكن التناقضات أمورا متعلقة به وحده. فالشخصان الآخران، أعني التحري وشريكه، اللذان قتلا المرأة، كانا يتناقضان فيما بينهما.

غابو: — لدي التباس: هل حوكم جوزيه كارلوس؟

إليزابيث: — لم يحاكم بعد.

غوتو: — ألم يدبونه بعد؟

غابو: — إنه عمل في طور الاكتمال بكل معنى الكلمة...

إليزابيث: — عندما قابلته، كشفتُ له كل الأوراق. قلت له إنني سأكتب كتاباً حول القضية. فأعرب لي عن خشيتيه من إمكانية استخدام الكتاب ضده في المحاكمة. فأوضحت له بأن ذلك لن يحدث، لأن المحاكمة ستكون جزءاً من الكتاب... وهو أمر صحيح بالمطلق: فأنا أتصور المحاكمة كجزء مهم من القصة.

غابو: — هو كان يخشى أن تنشري أقواله قبل المحاكمة.

إليزابيث: — أجل. وقد قلت له: «إذا ما كتبتُ كتاباً أروي فيه قصتك، فلا بد أن تكون واحداً ممن يقدمون شهادتهم».

غابو: — لأنك لست مهتمة بحقيقة القضية فقط، وإنما كذلك بحقيقة الرجل. والتي قد تكون مجرد أكلوبة بالطبع.

إليزابيث: — هذا صحيح. ولكن ما لا يمكنني عمله هو أن أكتب كتاباً عنه دون مشاركته هو.

غابو: — ولماذا سيصدقك هذا الرجل يا إليزابيث؟ لماذا سيعترف أمامك، بل وقبل المحاكمة أيضاً؟ ما هي الضمانات بأنك لست مخدرة لدى الشرطة أو عميلة لخصومه؟

إليزابيث: — أنا لا أريد أن أبني أوهاماً، ولكن لدي المجلس، لدي المحامس القلبي بأن جوزيه كارلوس سيتكلم معي.

غابو: — ولكن بعد أن يحاكموه. عندما تكون هناك حقيقة قد أقرت أمام المحاكم. وأي مصلحة يجدها هو في رواية القصة الحقيقية لك؟ فكل ما سيفيده سيكون قد قاله في المحاكمة، أما ما لم يقله، لتقديره بأنه سيلحق به الضرر، فلماذا سيقوله لك أنت؟

إليزابيث: — ولهذا السبب أصرُّ على الخيال. هناك فجوات لا يمكن ملؤها بطريقة أخرى. وبالمناسبة، لقد خطر لاهنة جوزيه كارلوس أن تكتب كتاباً أيضاً...

غوتو: — كم عمرها؟

إليزابيث: — اثنتان وعشرون سنة.

غوتو: — مازالت أمامها ساعات كثيرة من الطيران...

غابو: — في الرواية المتخيلة يمكنك أن تفعل كل ما تريدونه يا إليزابيث، شريطة أن تنتهي إلى تغيير الأسماء دوماً. أما إذا فعلت العكس فيمكنهم أن يطالبوك بتعويض عن التشهير، أو ما هو أسوأ من ذلك.

غوتو: — ولا تنسي أن توضحي بأن «كل تشابه مع أشخاص أو أحداث واقعية...»

غابو: — لقد كنت أفكر الآن: ما هي رواية الأحداث التي ستسود في المحاكمة؟ كنت أظن أن المحاكمة قد عقدت، ولكن تبين أنما لم تجر بعد؛ وما زال ينقص هذه التراجم فصولها الأخير. فمهما كان

الفيلم الذي تستعنيه، لا بد له من أن ينتهي بالمحاكمة. وحيث أنه لا وجود لمحاكمة حتى الآن...

إليزابيث: — إذا ما أمعنا النظر، فالقضية ستتتهي بمحاكمتين اثنتين، لأن أعمال لجنة التحقيق البرلمانية تعادل محاكمة أخرى. جوزيه كارلوس الذي كشف النقاب عن ظاهرة الفساد بين البرلمانيين سيذهب إلى السجن. أما المذنبون الذين يجب فصلهم من مناصبهم، فسيخرجون بريئين...

غابو: — هذه هي القصة المتخيلة. ولكن كيف سينتهي كتابك؟ هل ستدين الجميع؟
إليزابيث: — بالطبع.

غابو: — ضعي في اعتبارك أنك إذا ما كتبت قصة متخيلة دون أن تعرفي نتيجة المحاكمات، فلن يكون من السهل عليك أن تقولي: أنا أدينهم مقدماً، حتى ولو برأهم المحاكم.

إليزابيث: — يمكنني في الرواية أن أجعل اثنين من النواب — شخصيتين متخيلتين بالطبع — يتورطان في قضية قتل المرأة.
غابو: — ولكن الجميع في البرازيل سيتعرفون على القصة.
إليزابيث: — وماذا يغير ذلك؟

غابو: — أولاً، كيف ستتهينها؟ فمهما كانت نتيجة المحاكمة — أو المحاكمات — فإنها لن تتطابق بالضرورة مع ما توصلت إليه من نتائج. وافترضني أن المحكمة قد برأهم، فهل ستجرتين على إلقاء الكتاب بالقول: «لقد بُرئت ساحة الجناة، ولكن هذا ليس إلا تأكيداً إضافياً لمستوى الفساد الذي وصلت إليه المحاكم نفسها»؟ فهذه ستكون قصة أخرى، على الرغم من كل شيء.

إليزابيث: — لا بد للكتاب من أن يلتزم بالوقائع إلى الحد الذي
أستطيع تقصيصها. فليس هناك في الكتاب مجال لعناصر التخيل. فأننا لا
أريد كتابة ابن آوى...، مع أخذ الفروق بعين الاعتبار.
غابو: — إن ما يفكر فيه أحدنا في بعض اللحظات هو أنك
تريدين التشهير بظاهرة، هي ظاهرة الفساد. ولكنك قلت إن ما تريدينه
هو رواية الكيفية التي يتشكل بها شخص فاسد.
إليزابيث: — هناك كتاب لنورمان ميلر هو نوع من الريورساج
الصحفي...

غابو: — ميلر صحفي عظيم.
إليزابيث: — وقد تُرجم الكتاب إلى البرتغالية بعنوان: A canção
do carrasco.

غابو: — «أغنية الجلاد».
إليزابيث: — إنها قصة مؤثرة، وفيها عملية تقصص رائعة.
مونيكّا: — العلاقة مع السجين حاسمة في هذا العمل.
إليزابيث: — وتنتهي بالموت.
غابو: — ولكنك إذا ما كتبت قبل المحاكمة، فستبقين تحت رحمة
الواقع.

إليزابيث: — هذا الأمر واضح جداً لدي. فلن يكون هناك كتاب
بالنسبة إلى دون محاكمة. فالمحاكمة جزء لا يتجزأ من الكتاب. ولكننا
نتكلم الآن عن سيناريو، أليس كذلك؟ فلماذا لا يمكن صنع فيلم مسن
هذه القصة الغنية والدرامية جداً؟

غابرييلا: — لم يقل أحد ذلك. كل ما في الأمر هو أن المرء يشعر
هنا بأن الخيال لا ينفع إلا للملء الثغرات. ألم يكن هذا هو ما قلته أنتِ
بالذات؟ فحيث لا توجد وقائع، أدلة، وثائق، اعترافات... اختلقي!

إليزابيث: — موافقة.

غابرييلا: — عليك إذن أن توافقني أيضاً على أنك تتلاعبين بالواقع. وأنا أقول هذا بالمعنى الخبيث للكلمة.

غابو: — ولماذا لا تعيدنين اختلاق القصة بكاملها؟

غابرييلا: — هذه الفكرة تعجبني: كوكثيل تختلط فيه المعلومات، والطرائف، والتخمينات...

إليزابيث: — لا يمكنني ذلك. إنني أسيرة الواقع.

مانولو: — مثلما كان فورسيث، على طريقته.

مونيكّا: — أنا أعجبتني فكرة الخططين اللذين يلتقيان: يبحثون عنك من أجل جريمة ويقبضون عليك بأخرى. يفتني هذا الالتباس. فأنا أرتكب جريمة مريعة وبعد أيام يلقون القبض عليّ في سوبر ماركت وأنا أسرق زجاجة روم. والتحقيق حول السرقة يقود، بالمصادفة، إلى الشبهة بشأن الجريمة. هل تريدني إدهاشاً أكبر من هذا؟

غابو: — دعونا نرَ. أنت لديك روايتان كاملتان يا إليزابيث: رواية الصحف وروايتك أنتِ. فإذا ما قارنت بينهما ستجدين أن هناك اختلافاً مهماً واحداً فقط، إنه الحلقة التي تُظهر الرجل كأداة، كشويك في قتل زوجته. والآن، ما يهمك أنت هو تحويل القصة إلى قصة واحدة، لأن الموت في هذه الحالة يبدو مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بظاهرة الفساد الإداري. والسؤال الكبير هو: لماذا كان على الرجل أن يقتل أو يوافق على قتل زوجته؟

غابرييلا: — بدا لي أن ذلك جرى لمنعه من التكلم.

مونيكّا: — ألم تكن هناك طريقة أخرى لمنعه؟

إليزابيث: — لحظة واحدة. لقد كانت العلاقة بينهما تتردى منذ بعض الوقت. تذكروا أنه كانت لجوزيه كارلوس عشيقية. تذكروا أشرطة الفيديو الايروتيكية. تذكروا قائمة النساء، مئة وسبعون صديقة مع أرقام هواتفهن...

غابو: — لقد نسيت الحريم.

إليزابيث: — والعشيقية، طالبتة السابقة، تظهر أيضا في أشرطة الفيديو.

مانولو: — إنه نوع جديد من السينما التعليمية.

إليزابيث: — أنا أقول إن ما جرى هو الأمر المعهود.. عملية ترد متدرجة. جوزيه كارلوس راح يفقد ذاته، يتعد أكثر فأكثر عن نفسه. هذا ما يبدو لي مثيرا في هذه القصة: كيف يمكن لأحدهم، دون أن ينتبه إلى ذلك تقريبا، أن يأخذ بفقدان مرجعيته، روابطه، مبادئه، حتى نقطة التحول إلى شخص آخر. فجوزيه كارلوس لم يذهب إلى قريته، لرؤية أسرته، منذ أكثر من خمس عشرة سنة. كان كما لو أنه يئنكر لماضيهِ لكي يدخل دون قيود إلى عالم آخر، عالم يعيش فيه دوما على سجادة حمراء، وتكون برازيليا بأسرها عند قدميه.

غابو: — لديك هنا فيلم وثائقي رائع عن حياة شخص ينتهي به المطاف ليكون ضحية للواقع. ولكن، أليس عليك أنت، كاتبة السيناريو، أن تتساعلي عن كيفية الهروب من هذا الواقع؟ لأنك إذا أردت البقاء ضمنه، فلماذا إذن تصنعين فيلما؟ اصنعي سيرة حياة الرجل وانتهى الأمر.

إليزابيث: — أنا لا أظن بأن الأشخاص هم «ضحايا الواقع».

غابو: — وأنا أسحب جملي هذه.

غابريلا: — ربما كانت طريقة للقول إنه لا يمكن لأحدنا فصل الأشخاص عن المحيط الذي يتحركون فيه. أنتِ نفسك يا إليزابيث، تبدين متزوجة من معلوماتك. ترين في جوزيه كارلوس نمط الرجل الذي يفسد، ولكن في أي بلد من بلداننا يكثر السياسيون المدعون الفاسدون ممن يمكن صنع قصص مماثلة عنهم...

إليزابيث: — ولهذا جئت إلى هنا. لكي أطلب المساعدة. غابو: — لا يمكننا المساعدة إلا في بناء واقع آخر. ولكن، من سيضمن لنا أنه سيكون أكثر تشويقاً من الواقع الواقعي؟ غوتو: — إما أن تصنعي فيلماً وثائقياً يا إليزابيث، أو نجعل كل شيء روائياً، من البداية حتى النهاية. مانولو: — بالآ تروي ما حدث، مثلما يقول أرسطو العجوز، وإنما ما يمكن أن يكون قد حدث.

غابو: — إذا كان علي أن أختار الجنس الفني المناسب من أجل رواية هذه القصة، فإني أختار الريورتاج. فهذه المادة تنفع في ريورتاج رائع. هكلنا عمل كابوت في «بلم بارد» وميلر في «أغنية الجالاد»، وأكتفي بذكر حالتين فقط حول الاستعانة بتقنية الريورتاج. وأنا نفسي أقوم الآن بعمل شيء مشابه، فأنا أكتب ريورتاجاً حيث كل شيء، سطوراً سطوراً، يتطابق مع الواقع. قيمة هذه الأعمال تستند بالضبط إلى أنه ليس فيها أي شيء «مختلق». حسن، أنتِ يمكنك أن تصنعي شيئاً هجيناً يا إليزابيث، نوعاً من «الريورتاج المزيف»، من أجل أن نسميه بطريقة ما... أليست بلم بارد «رواية غير روائية» وسيرة عبد هارب لبارنيت «رواية — شهادة»؟ ويمكنك في ريورتاجك المزيف أن تسوي ألف شيء، بعضه مثبت وبعضه غير مثبت، ولكن ما لا يمكن عمله هو

أن تقولي مثلاً إن الرجل قد دبر قتل زوجته، ذلك أنه لم يعترف بذلك،
أليس هذا صحيحاً؟

إليزابيث: — لا هو ينكر ذلك قطعياً وقد قالت لي ابنته إنها
تخفي نفسها للتعايش مع هذا الشك بقية حياتها...

غابرييلا: — ولكنها لا تستطيع أن تصدق ذلك في أعماقها.

إليزابيث: — يصعب عليها أن تتقبل أن يكون أبوها قادراً على
مثل تلك الفظاعة. وهو يحلف ويقسم بأنه لم يقتلها.

مونيكا: — وهل يحتفظ بموقف متماسك في اعترافاته؟

إليزابيث: — إنه لا يقع في أي تناقض قط. فهو يروي القصة
نفسها، دون تبديل فاصلة واحدة.

مانولو: — لابد أنه قد تدرب عليها ألف مرة.

غابرييلا: — وحفظها عن ظهر قلب.

إليزابيث: — الشيء الوحيد الذي يمكنني أن أؤكد أنه مقتنع
بقصته.

غوتو: — إنه بحاجة إلى الاقتناع بها.

غابو: — وماذا لو كانت هي الحقيقة؟ فلنمنحه للحظة نعمـة

الشك. أخبرينا يا إليزابيث: ما هو الشيء الذي يرويه بالضبط؟

إليزابيث: — يقول إنه بعد تناول العشاء، ركب هو وزوجته
السيارة ومضيا على الطريق. وفي لحظة معينة، رأيا سيارة أخرى تقترب
منهما ويصرخ بهما من هم فيها بأن الإطار مفرغ من الهواء. أوقف
جوزيه كارلوس السيارة، ونزل ليفحص الإطار، وعندئذ التفت السيارة
الأخرى التي كانت تحتفظ بمسافة حذرة، وأغلقت أمامه الطريق. رأيا
رجلين مسلحين يترجلان منها. أحدهما صوب سلاحه نحوه وجر الآخر

زوجته وأدخلها بالقوة إلى مقعد السيارة الخلفي. أما هو فحبسها في صندوق سيارته وقال له «لا تتحرك». عندما سمع السيارة الأخرى تبعد، تدبر أمره للخروج ورأى أن مفاتيح سيارته بقيت موضوعة في مكانها. دخل إلى السيارة، ورأى أنهم قد سرقوا آلة التسجيل، ثم توجه إلى بيته. في أثناء الطريق مرّ قبالة مركز للشرطة ولكنه لم يتوقف ليلبغ عن الحادث. بل واصل طريقه. وبعد ساعات من ذلك، عند الفجر، اتصل من بيته بصديق يشغل منصباً رفيعاً في شرطة برازيليا. ثم اتصل بعد ذلك بإبنته. ولم يتصرف ظاهرياً كرجل يائس.

غوتو: — لا يمكن تأكيد أي شيء. يمكن لهم أن يكونوا قد أعطوه النقود المزيفة لكي يدفع الفدية ولكي يكون لدى الشرطة ذريعة لاعتقاله، ويمكن لهم في الوقت نفسه أن يكونوا قد اختطفوا زوجته، مثلما يروي هو، بهدف تصفيتها ومنعها من الكلام.

مانولو: — هذا صحيح. لا يمكن استبعاد هذا الاحتمال.

غوتو: — لو أنه بريء، لكان عانى من صدمة رهيبة، ولما تردد لدى مروره قبالة مركز الشرطة في النزول وتقديم البلاغ. أو ربما يكون قد قال لنفسه: «ولماذا سأقضي الليل هناك في إجراءات التبليغ طالما لدي صديق متنفذ يمكنه أن يمد لي يد المساعدة؟».

غابرييلا: — إذا كان الإنسان غارقاً في قضايا قلقة — وهو كان كذلك — فلا يكفيه أن يأتي أحد أشباهه ليساعده. فهو يعرف أن له أعداء أقوياء، وأهم يترصلونه. وبالمناسبة، ماذا عن ذلك الصديق، ألم يكن متورطاً في فضيحة الميزانيات؟

إليزابيث: — لا. إنه رجل يلور في ملار آخر.

غابرييلا: — في مدار آخر... مثلنا.

إليزابيث: — إنني متوترة... ألا يمكن التدخين هنا؟
غابو: — لا. مازالت أمامنا ساعة عمل وليس من المناسب أن
يحتل المكان هنا بالغازات السامة. يمكننا أن نأخذ استراحة إذا أردتم،
حتى يتمكن المدخنون من الخروج للانتحار خارجاً.
مانولو: — ألا يمكن فتح الباب ليتجدد الهواء؟
غابو: — لا، لأن الملائكة سيذهبون. فالمسألة ليست مسألة صحة
أو أخلاق، وإنما هي مسألة الإبقاء على الملائكة هنا، بجانبنا، لأطول
وقت ممكن.

تكتيكات المسلسل الثعباني

غابو: — أنت يا غابريلا تشغلين في التلفزيون المكسيكي.
تكتبين روايات تلفزيونية، أليس كذلك؟

غابريلا: — أجل. لقد كتبتُ بعض الأشياء الأصلية وأنجزت
كذلك بعض الاقتباسات. لقد وقعتُ بالصدفة تقريباً على اقتباس
النسخة المكسيكية من مسلسل هاربا بهسطة، وكانت تجربة مثيرة
للفضول بالنسبة إليّ. فيما أننا كنا قد أقمنا القصة بسرعة كبيرة، في حين
كان الإعجاب بما يتعاطم باطراد، فقد اضطررنا إلى إضافة مئة حلقة
جديدة لإرضاء المشاهدين.

غابو: — أمر لا يُصدق، أليس كذلك؟ فحسب مؤشرات
الإعجاب الجماهيري تنامي الشخصيات وتختفي وتموت وتبعث
حية...

غابريلا: — يكون المرء مضطراً إلى العمل تحت الضغط المتواصل،
لأنه يكون «على الهواء» دوماً، سواء بالمعنى الحرفي أو المعنى المجازي
للكلمة.

غابو: — في أكبر المسلسلات الثعبانية الإذاعية، وهو مسلسل
الحق بالولادة، لفيكس ب. كايننت، كان ثمة شخصية باسم دون

رافائيل دي خونكو، وقد طلب الممثل الذي يؤدي الشخصية زيادة أجره، حين رأى كما يبدو أن الإعجاب بالرواية آخذ في التعاظم. ولكن كايفنت الذي لم يكن مستعداً لأن يرضخ للضغوط، أفقد الممثل صوته، أي أنه جعل الشخصية تصاب بالحبس النطق. وبما أن الشخصية كانت تحتفظ بسر خطير، فقد صار سؤال متابعي الإذاعة الكبير هو: متى سيتكلم دون رافائيل دي خونكو؟ حسن، لقد استمر الوضع على تلك الحال إلى أن توصلنا إلى اتفاق بشأن الأجر. وبالمناسبة، أظن أن كايفنت هو أفضل من عرف جمالية المسلسلات الثعبانية عندما قال إنه يعزو نجاحها إلى خصائصها في استئثار الدموع تحديداً. وقد قال: «إنني أنطلق من قاعدة أن الناس يريدون البكاء. وأنا أكفي بتقديم الذريعة إليهم».

مانولو: — لقد تكلمت حضرتك في إحدى المرات عن كمية الأمتار المكعبة من الدموع التي أريقَت في بوغوتا مع مسلسل الحق بالولادة.

غابو: — لا أبحرأ على حساب الكمية التي أريقَت في أميركا اللاتينية كلها، في المسلسلات الإذاعية أولاً ثم في الأفلام بعد ذلك. مونيكّا: — وأنا كانت لي في التلفزيون الكولومبي تجارب مماثلة لما حدث لغابرييلا.

غابو: — أنتما روائيتا الورشة الكبيرتان، ولهذا سيكون من المهم أن تعرضا علينا تلك التجارب. فمن الرائع أن يتمكن المرء من الكتابة هكذا.. يهدف شخصية ويعزز أخرى لأن الجمهور يطلب ذلك... عندما تفعّلان هذا، ألا تشعران بالحزن؟ ألا يبقى في داخلكما أي شيء؟ أنا أعرف أن هناك كتاب روايات تلفزيونية يحجلون من مهنتهم، وهذا

في رأيي خطأ كبير... إنها مهنة مذهشة، تتيح إمكانية رواية القصص، وطهو الواقع، وتشغيل المخيلة وفق ما عليه رغبات الجمهور. فأحدنا نحن الكتاب يولف كتاباً ويبدأ بالانتظار ليرى ما الذي سيجري، ولكنه يعرف أن ما كُتب قد كُتب وانتهى، وليس هناك طريقة لمعالجته. فإذا قال له أحد القراء: «لم يعجبني أن فلانة قد ماتت في روايتك». آه، أسف جداً، ولكنني لا أستطيع أن أبعثها حية من جديد. أما في الرواية التلفزيونية بالمقابل، فإنك تسارع إلى إعادة الحياة إليها، لأنها لم تمت في الحقيقة، وإنما أصيبت بصلمة، أو كانت في حالة غيبوبة أو كوما...؛ ويبقى الجميع سعداء ومسرورين. وفلانة تعود إلى الحياة لأن اثنين وستين بالمئة من مشاهدي التلفزيون يرون وجوب بعثها حية. يا للروعة!

مونيكاس: — لقد كانت هذه هي إحدى الموصفات التي شجعتني على دخول هذا الوسط، وذلك حين انضمت إلى دورة كتاب حوار تلفزيونيين يديرها بيرناردو روميرو. كان علينا أن نمضي في نسج القصة أسبوعاً إثر أسبوع، وشهراً إثر شهر، انطلاقاً من محور يتفرع منه ألف فرع، ذلك أنه عندما يكون أمام أحدنا متنا حلقة، فإنه لا يبقى أمام المخيلة مفر من العمل.

غابريلا: — أنا دخلت إلى الوسط عبر الإنتاج. كنت مساعدةً مساعدٍ المساعد. والحقيقة أنني درست انثربولوجيا وبعد ذلك درست الاتصالات. وفي النهاية عينيوني منسقة، ولكن ما كنت أرغب فيه دائماً هو الكتابة.

غابو: — وأنا أيضاً في إحدى المحطات، في عقد الخمسينيات، ذهبتُ إلى روما مصمماً أن أتحوّل إلى مخرج. أعني مخرجاً سينمائياً، لأن

التلفزيون في ذلك الحين لم يكن يُحسب له حساب. يجب الاعتراف بأن مهنة المخرج هي واحدة من أكثر المهن إجهاداً وصعوبة في الدنيا. ليس لأنها مهنة شخص يتوجب عليه التعبير عن نفسه عبر وسيلة شديدة التعقيد، وإنما كذلك بسبب الظروف التي يجب عليه العمل فيها: موقع التصوير يغص بالناس، وبالأجهزة وبالأنوار، وسط حرّ لا يطاق وتحت رقابة صارمة من قبل المنتج الذي لا يفلت السوط لأن كل تأخير وكل دقيقة إضافية في التصوير تكلفه عيناً تُنتزع من وجهه. فعندما يُحضر المنتج حصاناً أسود لأنه لم يستطع الحصول على الحصان الأبيض الذي طلبه المخرج، ويلج عليه هذا الأخير بالبحث عنه، يفكر المنتج قائلاً: «ماذا يظن هذا المخنث؟ أيعظن أننا سنوقف التصوير من أجل نزوته؟» وباختصار، صنع السينما هو نضال متواصل. وهو في بعض الأحيان دليل على معجزة، لأن الفيلم كوسيلة تعبيرية يمكن له أن يكون حميماً جداً وشخصياً... وهناك الكثير من المخرجين والأفلام التي تؤكد ذلك — إلى حد يبدو معه وكأنه قد كُتب بخط اليد في أكثر أركان العالم هدوءاً... ومع ذلك، وسط أي إعصار، وأي جنون أنجزا وهكذا، عندما ذهبتُ إلى المركز السينمائي التجريبي في روما، ورأيت الموارِد اللازمة لصنع السينما — وأنا أعني إضافة إلى الممولين: كل تلك الأجهزة الصناعية والتقنية والتجارية... — قلت لنفسي: «اللجنة! لحسن الحظ أنني أملك آلي الكتابة...»، وتشبّثت بما مثلما يتشبّث الغريق بلوح من الخشب، وأحسست بالسعادة حين أدركت أنها لا تحتاج من أجل إنجاز مهمتها إلا إلى شريط الخبز والورق. ولكن دودة السينما بقيت في داخلي. ولهذا السبب أنا هنا. ولهذا السبب أقوم بتأسيس مدارس وتنظيم ورشات سينمائية.

مونيكَا: — أنا اكتشفت ميولي منذ وقت مبكر. وما رويته أنت يا غابو عن أمك في اليوم الأول، ذكرني بأسرتي. فقسم من أسرتي أصله من بوبايان، وهذه قرية صغيرة وتقليدية جداً. وعدد كبير من أفراد أسرتي، وبخاصة جدي، كانوا معتادين على رواية كل أنواع الحكايات، دون أن يوضحوا إذا ما كانت «حقيقية» أو «كاذبة». وأنا أتذكر لحظات سعيدة جداً من حياتي كطفلة، منبطحة على الأرض ذات البلاط الأحمر، لأستمع إلى جدي وهي تتكلم عن خادمة لديها — وهي زنجية روحانية — كانت تُطلق في الليل ألسنة لهب زرقاء تتجاوز ارتفاع أوراق شجيرات الموز. ولم يوضح لي أحد قط إذا ما كان ذلك حقيقة أم خيالاً.

غابو: — من عادة الأطفال أن يتحولوا إلى شخصيات من اختراعهم. فليس هناك ما هو أكثر توحداً في هذا العالم من طفل وحيد في بيت. فبما أن الكبار لا يرافقونه، فإنه يخترع أشباحه ويتعايش معهم. وفيما بعد، عندما يذهب إلى المدرسة، يتدبرون الأمر لاستئصال هذه الآلية منه، ويسهم الآباء في ذلك، وإن كانت الجدات لحسن الحظ يقيمن تلك الشعلة الصغيرة حية.

مونيكَا: — الشيء الآخر في بوبايان هو أن الأموات لا يموتون. إنهم يبقون هناك. وقد كانت جدي تتكلم مع اخوتها وزوجها، ودخلت أنا، دون أن أدري كيف، لأكون جزءاً من حوار الموتى ذاك. لقد طوّرت قدرات حوارية كانت تتيح لي التكلم بمفردي، مع نفسي، لوقت طويل. كنت أدخل إلى كافيتيريا مثلاً، وأرى شخصين يجلسان إلى طاولة، فأقتبل على الفور حواراً بينهما. وعندما انضممت بعد سنوات من ذلك إلى دورة لكتاب الحوارات يشرف عليها رومرو،

لاحظ السهولة التي أجدها في صياغة الحوار، فقال لي: «ما يناسبك هو التلفزيون».

غابريلا: — وأنا كان يحدث لي شيء مشابه. ربما لأنني كنت الأصغر سنًا في البيت، محاطة باخوة كبار، فكنت أحس نفسي في الحمام واستغرق في قصص أكون أنا فيها على الدوام البطلة بالطبع.

مونيكا: — لقد كانت تلك الحوارات المتخيلة بالنسبة إلي هي وسيلة للهروب أيضًا. فقد أمضيت في المدرسة خمس عشرة سنة من حياتي وأنا أنظر إلى الحديقة من خلال نافذة قاعة الدرس وأخترع قصصاً وحوارات تتيح لي التحليق بعيداً، والحلم...

غابريلا: — وأنا اضطررت إلى التخلي عن وظيفتي كمنسقة لكي بمنحوني فرصة الكتابة. فعندما برزت فكرة مسلسل «ماريا بهسطة» استدعوني لكي أكون منسقة العمل من الخارج، إذ كان هناك عدد من الكتاب ينكبون على العمل ولم تكن الأمور تتقدم. فبدأت بإعادة ترتيب الحلقات مثل مجنونة إلى أن جمعنا المسؤول كلنا في أحد الأيام وسأل: «من رب هذه الحلقات؟». فارتعب الزملاء كلهم وسارعوا إلى القول بأنني أنا. فقال المسؤول: «جميعكم ستلهبون إذن، وتبقى غابريلا».

غابو: — يبدو الأمر مثل حلقة في رواية تلفزيونية. فالشابة المتطلعة إلى أن تصبح كاتبة سيناريو، والتي ستسافر في اليوم التالي إلى باريس لتتزوج من فتى أحلامها، تتلقى عرضاً لكتابة رواية تلفزيونية، فتلقي كل شيء من النافذة وتبقى. إنها بداية عظيمة.

مونيكا: — أو نهاية عظيمة.

غابو: — في أحد الأيام، في مدينة مكسيكو، خرجتُ من المكتب ورأيت سيارة تكسي تتقدم وفيها زيون، ولكنها عندما اقتربت انتبهتُ إلى ألما خالية، وليس هناك أحد إلى جانب السائق مثلما ظننت في البدء. أشرت إلى السائق عندئذ بحركة متعجلة، فتوقف وصعدتُ إلى السيارة. اعتذرت من تعجلي الظاهري، فراح الرجل المسكين يندب: «أتُرى، إهم يخوزقوني، فالجميع يرون دوماً أن هناك أحداً بجانبني. في السابق كان ذلك يحدث في الليل فقط، أما الآن فإنه يحدث في النهار أيضاً. لم أعد أعرف ما علي عمله». رويت الحادثة للويس بونويل فقال لي: «إنما بداية عظيمة. ومن الموصف ألما لا تنفع لأكثر من ذلك». والآن، وبعد أن قلبت الحادثة ألف مرة في رأسي، فإنني أفكر بأنما ربما تنفع كنهاية رصينة. فالسائق يقرر الاعتزال لأنه لم يعد يتحمل المزيد من ذلك الشبح الذي يرافقه على الدوام. هل يمكن أن تنتهي القصة هكذا؟ أنا أعترف بأن الحيرة، بالنسبة إليّ، مازالت قائمة. إنما مثل قصة الاستبدال، هل القصة التي لم تتمكن قط من تطويرها بصورة مرضية في الورشة. هل ترغبون في أن نعود إلى المحاولة؟

القسم الثاني

الاستبدال

غابو: — تبدأ القصة بوصول سفينة من الأسطول الأمريكي. جماعة من البحارة الشباب الأصحاء ينزلون على السلم الجانبي. جميعهم حليقو الرؤوس. هناك فتاة تحمل صورة فوتوغرافية تتفحص النازلين. ثوقوف الفتاة أحد البحارة، وهو يشبه كثيراً الشاب الذي في الصورة، وتسأله إذا ما كان يريد أن يحقق صفقة كبيرة، ويؤدي في الوقت نفسه خدمة عظيمة. يوافق الشاب بدافع الفضول، وبينما هما يتناولان شيئاً في أحد مقاهي الميناء، توضح هي له: «هذه صورة أخ لي. انظر كم يشبهك. لقد أخذه أبواي إلى الولايات المتحدة عندما كان صغيراً، وكان الحفيد المفضل لجدتي. وفي أحد الأيام تلقينا خبر وفاته ولكننا لم نتحرراً على إخبار الجدة بذلك. واصلنا تليفق الرسائل لها، بل والمكالمات الهاتفية أيضاً، وهي الآن على وشك الموت، ولكنها ترفض تقبلهم وصيتها ما لم تر حفيدها للعبود. إنها تملك ثروة طائلة. والشيء الوحيد الذي نطلبه منك هو أن تقدم نفسك على أنك أخي وأن تكون لطيفاً معها. وهكذا ستتم مطمنة النفس، مقتنعة بأنها قد رأت حفيدها للمرة الأخيرة».

غابريلا: — إنما قصة جيدة جداً.

غابو: — ولكن، هل هذه هي البداية أم النهاية؟ لم تتوصل إلى ذلك

غوتو: — إنها البداية.

غابو: — انتظر. أول ما يجب على المرء أن يتعلمه هنا هو أن الأشياء ليست بهذه السهولة. لا يمكنك أن تقول إنها البداية إذا كنت لا تعرف ما هي النهاية.

غوتو: — لقد كانت ضربة حتمية... هاجس قلبي.

إغناثيو: — الشاب يتظاهر بأنه الحفيد والجددة تنتبه إلى الخدعة، ولكنها ثجارية. وفي النهاية، تقول له العموز إن لديها شيئاً تريد أن تعترف له به: إنه ليس ابن أمه المزعومة وهو بالتالي ليس حفيدها حقاً. وهي لا ترتبط معه بأي التزام.

غوتو: — يا للسرعة التي تدهورت بها القصة إلى الميلودراما!

غابو: — أنا لم أصل مطلقاً إلى هذا الحد. فأبعد ما خطر لي هو أن الشاب الغريغزو ينتبه إلى الوضع، ويبدأ بتوجيه الأمور إلى أن يستولي على كل شيء.

غابرييلا: — وماذا لو أن البحار كان يعرف مسبقاً بأنهم ينتظرونه؟ فالفتاة تظن أنها «اكتشفته» في الميناء، أما هو فيعرف أنها ستختاره. هذه ستكون النهاية. وقبل ذلك نقدم كل علاقة الحفيد بالجددة. أو ربما أنه ليس حفيدها، ولكن هناك علاقة حنان قوية بينهما.

غابو: — الاستبدال يحدث إذن عندما يموت الحفيد. ويكون الحفيد قد روى كل شيء للبحار، فيقرر هذا الأخير منذ ذلك الحين أن يحل محله ويضع خطة محكمة بحيث تجري الأمور بالضبط مثلما نراها تجري.

غابرييلا: — والفيلم سينتهي هكذا: بوصوله إلى الميناء.

إغناثيو: — ولا يتعرض لأي مخاطرة؟ من الممكن أن يقتلوه.

غابو: — هذا هو الجيد في السينما، يمكنك فيها أن تقتل كل من يفيض عن حاجتك.

إليزابيث: — من الممكن أن هذا الرجل يعيش دراما البحث عن هوية. فاندماج بقوة في شخصية الحفيد إلى حد أنه لم يعد قادراً على العودة لأن يكون هو نفسه. لقد تحول إلى شخص آخر.

مونيكّا: — يتقمص بقوة شخصية الآخر فينتهي متحولاً إلى الآخر. هذه فكرة جيدة. ولكن هناك أشخاصاً كثيرين يجب أن يساندوا الكذبة؛ فقد كان للحفيد أصدقاء، وربما أكثر من خطيبة واحدة...

غرتو: — لقد مضى وقت طويل. ولا أحد...

غابو: — لا يمكن أن يكون قد مضى وقت طويل. فالشباب في مسن الخدمة العسكرية.

إغناثيو: — إنه ضابط في البحرية. وعمره خمس وعشرون أو ثلاثون سنة.

مانولو: — فلنجعل الأمر معكوساً. ليس هو من دير الخدعة، وإنما الناس الذين ينتظرونه ومعهم الصورة. إنه ضحية. غابو: — ليس هناك أي شيء محدد بعد.

مانولو: — يصل الشاب، يوافق على المشاركة وعندما يظن بأنه بدأ يكسب الثروة وثقة العجوز، يكشف أنه مجرد أداة يتلاعبون بها، وأن العجوز نفسها متواطئة في العملية. ويتعرض رجلنا للخطر بالطبع.

غرتو: — ولكن يتكشف في النهاية أنه الحفيد الحقيقي الذي كان يعتبر ميتاً. إنه الآن المنتقم، ومن مبيعد الأمور إلى نصابها.

غابو: — أفضل قصة استبدال كُتبت على الإطلاق هي الكونت دي مونت كريستو لإدمون دانتس. ويجب الانتباه إلى عدم الوقوع في تكرارها.

مانولو: — في لحظة معينة، يؤكد هو بأنه ليس الحفيد، ولكن الجدة تفكر بأن ثمة خدعة في ذلك، لأنها مقتنعة بأنه هو.

غابو: — القصص لا تُبنى على القاعدة وإنما على الاستثناءات. فالقصة تكون أكثر تشويقاً كلما كان فيها قدر أكبر من المصادفات. ولكنها يجب أن تكون مصادفات أصيلة وفريدة. ويجب أن تفاجئ الآخرين. ما زلنا لا نعرف حتى الآن إذا ما كانت القصة تبدأ أم تنتهي بمجيء البحار. وهل سيكون المخلوع أم أنه يأتي كمحتال، إنما تنويكات يمكن أخذها في الاعتبار؛ ولكن هناك احتمال ثالث، وهو أن تتظاهر الجدة نفسها بأنها قد دخلت اللعبة فتحبس نفسها فجأة في غرفتها مع ذلك الشخص وتخبره بالسر كله. عندئذٍ ستتقلب القصة رأساً على عقب: فالشاب سيتحول إلى متواطئ مع الجدة لخوزقة الآخرين. الجميل في هذا العمل هو أنه يصلح كقصة يمكن قلبها ظاهراً وباطناً.

بيتوكا: — لقد خالفنا وراعنا مسألة الوصية.

غابو: — يجب ألا نقيد أنفسنا بهذا الأمر. ففي سياق القصة يتوجب علينا أن نضيف العناصر أو نخلعها.

بيتوكا: — إننا بحاجة إذن إلى معرفة أي الخيارات هو الأكثر جاذبية. أو الأكثر إنتاجية.

غابو: — ويجب أن نعرف من هو الذي يروي الحكاية. أعني وجهة النظر التي سنروي من خلالها القصة.

بيتوكا: — ألا تكون وجهة نظر المشاهد؟

غابو: — والمشاهد... هل تراه يفضل أن يكون متواطئاً أم أن يفاجئوه؟

بيتوكا: — يمكن له أن يكون متواطئاً معه، أعني مع البحار، فهو الذي سيأتي بالمفاجأة.

غابو: — ولكن البحار — في النسخة الأصلية على الأقل — ليس هو الراوي. فهو سيدخل فجأة في قصة لها حيثياتها. ففتاة الصورة هي التي تعرف في تلك اللحظة ما الذي يحدث. ولهذا يجب علينا أن نتساءل: ما هي وجهة نظر الراوي؟ ومن خلال مَنْ سنقوم برواية القصة؟ بيتوكا: — يمكن للسيناريو أن يبدأ به [البحار]. لا شيء يمنع أن يكون هو من يكشف الفتاة في الميناء.

غابو: — سيكون فيلماً آخر. ولماذا سنفضل هذه البداية على الأخرى؟ ليس هناك أي مرور. يمكن لأحدنا أن يفعل ما يشاء ولكن شريطة البقاء مع بدايتين. أنا لا أقول إنه ليست هناك احتمالات أخرى، ولكننا إذا أردنا التقدم، فعلينا أن نحسم الأمر. أنا أقترح أن نلتزم بالفكرة الأصلية: هناك سفينة راسية، بعض البحارة ينزلون إلى البر، ثمة فتاة تحمل صورة وتجد الشخص الذي تحتاج إليه... ولنترك الآن مسألة البداية أو النهاية الحاسمة دون تحديد، فهي ترتبط بنوع آخر من المشاكل: هل تبدأ القصة هناك أم تنتهي؟

إغناثيو: — الجدة لا تريد توزيع ثروتها ما لم يكن أفراد أسرته، ومعهم الحفيد المحبوب، حاضرين. والفتاة والآخرين يعرفون أنها ماتت. بيتوكا: — أما الجدة، فلا تعرف.

غابو: — بل تعرف، ولكنها تتظاهر بأنها لا تعتقد ذلك.

إغناثيو: — وعنلما يخبرونها بأن الحفيد قد وصل، تقرر الجدة إعلان وصيتها: كل ثروتها تتركها له. ولسبب غريب يتحول الخيال إلى الوريث

الوحيد للعجز. لقد كانت الفتاة قد وعدته بألفي أو ثلاثة آلاف دولار،
وها هو الآن، فجأة، صاحب ثروة طائلة.

غابو: — إذا استطعت أن تقسر لنا ما هو ذلك «السبب الغريب»،
فستكون لدينا قصة مكتملة. ولكنك لا تستطيع أن تقول إن طفلاً يولد في
بيت لحم ويخرج في أحد الأيام لاخراج معجزات، ثم تضيف بعد قليل:
«ولسبب غريب» صليبه. لو أن الحياة تسير هكذا، تحركها «أسباب
غريبة»، فسيكون هذا العالم عذموراً.

إغناثيو: — أعني لأسباب لم تتضح لنا بعد.

غابو: — يجب أن يستقر في رؤوسنا أن العثور على غيظ قصة هو
أمر شاق جداً. إنه يتحقق، أجل.. ولكن ليس في دقيقة واحدة. وما لا
يمكن عمله هو الانقياد وراء حلول سهلة. يجب على أحدنا أن يرتاب، وأن
يتجادل مع نفسه. فما يريدُه الناس هو أن نروي لهم أموراً عن الناس،
قصصاً يمكن لأحدهم أن يجد نفسه فيها، والتوصل إليها يتطلب عملاً.

إغناثيو: — ألم تُخترع حتى الآن آلة لصنع الحكايات؟

غابو: — أفترض أنها قد اخترعت.

غوتو: — وهي تعمل على تيار قوته ١١٠ أو ٢٢٠ على السواء...

مانولو: — وإذا ما انقطع التيار الكهربائي؟

غابو: — ستكون هذه إحدى حكايات الآلة.

إليزابيث: — أنا تروفي فبكرة التعاقد مع حفيد مزيف لأن الجدة
تطالب بمجنيته لكي تفتح الوصية. ولكن خلال الأيام التي يعيشها المختال مع
الأسرة، يأخذ بالتماهي مع شخصية الميت الذي جاء ليحل محله حتى يصبح
ممسوساً به. وليس هناك بين الفتاة وبقيّة أفراد الأسرة من يعرف مع من
يتعاملون في الواقع. وعندئذ تنقسم الأسرة نفسها إلى فريقين. فهناك من

جهة من يريدون مساندة الحفيد المزيف لكي يتقاضى جزءاً من الميراث ويحتفظون هم بالبقية، وهناك في الجهة الأخرى من يقررون بأن الطريقة الوحيدة لحل المعضلة هي في تصفية الشاب جسدياً.

غابو: — أنا تعجبي فكرة ألهم سيتواطون جميعهم في النهاية لقتله. ولكن يجب علينا أن نؤسس للقرار.. أن نبحث عن «السبب الغريب» الذي يدفعهم إلى التوصل إلى اتفاق فيما بينهم. إغناثيو: — أظن أن الحل عندي.

غابو: — كيف؟ نحن لم نتقدم في الفكرة وماأتت لنا مملك الحل؟ إغناثيو: — يسمحون للشاب بالقيام بدوره، ولكن ما نكتشفه عند فتح الوصية هو أن الجدة لم توصِ بثروتها لأي واحد منهم، وإنما أوصت بما...

غابو: — لمدرسة سان أنطونيو للسينما والتلفزيون. إغناثيو: — هناك بوليصة تأمين دسمة باسم الحفيد، ولكن الأقارب لا يستطيعون الحصول على قيمتها ما لم يُعثر على جسده. غابو: — ولكن، كم من الوقت مضى على وفاة الحفيد؟ إغناثيو: — سنة. وهم بحاجة إلى الجثة — ألهم بحاجة إلى جسد في الواقع — لكي يتمكنوا من قبض قيمة التأمين، وهكذا... هل تتصورون ذلك؟...

غوتو: — يا للبحار المسكين. غابو: — في أثناء ذلك تبقى السفينة راسية في الميناء، وفي مساء يوم الأحداث، يبحرون تفقداً على متن السفينة ولا يكون رجلنا حاضراً. غابرييلا: — يمكن للأحداث كلها أن تجري ما بين صباح ومساء اليوم نفسه.

غايو: — تصل السفينة في الثامنة صباحاً وتغادر في السادسة مساءً.
وهذا تحدٍ حقيقي بالنسبة إلينا.

مانولو: — خلال وقت قصير كهذا لا يمكن أن يحدث تبدل في
هوية الرجل.

غابرييلا: — إننا نقوم ببناء قصة دون أن نتوقف عند الأسباب. ما
هي الأسباب التي دفعت الفتاة للذهاب بالصورة إلى الميناء؟
غايو: — أنا ألحّت إلى بعض الأسباب: أهواء الجلبة، الرصاصة...
ولكن إذا لم تعجبكم فاستبدلوها.

غوتو: — ربما يريدون أن يحتفلوا بعيد ميلاد الجلبة الأخير بكل أهمة.
إليزابيث: — هناك فيلم للأخوين تافاياني، مقتبس من عدة قصص
لبراندمللو... في صقلية ثمة امرأة أمية تملّي رسائل موجهة إلى أبنائها
المهاجرين، وهناك شخص يتظاهر بأنه يكتب ما تملّيه ويرسل تلك الرسائل
التي لم تكن تصل إلى أحد بالطبع. وفي قصتنا، تعتقد الجلبة بأنها كانت على
اتصال دائم مع حفيد روحها، ولكن ذلك كله لم يكن سوى خدعة.
غايو: — أفراد الأسرة يتظاهرون بأنهم يرسلون ويتلقون الرسائل،
يجرون ويردون على اتصالات هاتفية مع الحفيد المزعوم...
مانولو: — هل الجلبة بلهاء؟ لقد بدأت أكره هذه العجوز المسكينة.
إليزابيث: — من الجليّ تماماً أن هناك علاقة أوديبية ما بين الجلبة
والحفيد.

غايو: — أشعر بالحاجة إلى تصور العجوز جسدياً. كيف ترونها
أنتم؟ أترونها مجنونة تستخلم قبعات قش كبيرة؟
غابرييلا: — ربما كانت ممثلة مشهورة في زمنها.

غابو: — إنها امرأة بدينة، هائلة، مندمة على الدوام في فراشها، ما بين وسائل من الأطلس... إنها ألمانية. وأول ما تفعله عندما يصل حفيدها المعبود، هو ألها تجرح نفسها إلى أحد الكباريات.
غابريلا: — هذه الجلسة لا تتوافق مع نمط الشخصية الذي كنا نداوله حتى الآن.

غابو: — الحقيقة أن الجميع يعاملونها على ألها عجوز بائسة وهم يقولونها محشورة في فراشها عملياً. أما الآن، عندما ترى الحفيد، فلها تقرر الانتقام: تلبس مثل ملكة وتنفذ رغبتها في الرقص في حلبة الرقص في كباره مشهور. وهي تمسك بذراع الحفيد المحبوب.
غابريلا: — لقد عادت إلى الحياة.

غابو: — كانوا قد أدخلوا الحفيد عندما كان في السادسة أو السابعة من عمره؛ وهو الآن في الثلاثين أو الخامسة والثلاثين.
إليزابيث: — جميعهم يعتقدون بأنها ستמות من التأثير عندما تراه.
غابو: — ولكنها تنهض وتثبت ألها حية أكثر من أي وقت مضى.
وعندئذ لا يبقى أمام الأسرة من مفر سوى دس السم لها.
إليزابيث: — يمكن للعجوز أن تكون كذلك نمطاً من ربيكا: الجميع يتحدثون عنها، ولا أحد يراها.

إغناثيو: — وماذا لو كان كل ما تريده الفتاة من البحار ببساطة هو أن يقتل العجوز ويختفي؟
غابو: — وما الحاجة في هذه الحالة إلى الصورة وإلى التشابه مع الحفيد؟

إغناثيو: — من أجل ترسيخ ثقة العجوز به. بل أكثر من ذلك، فهم لا يعرضون على البحار أي شيء... لا يحدثونه عن الجريمة إلا بعد أن يتولى دور الحفيد.

غابو: — ولكن عليه أن يثبت حضوره في السفينة. لا يمكنه أن
يخفي من هناك هكذا ببساطة ودون مقدمات أو أسباب.
إغناثيو: — يمكنه الصعود إلى السفينة مرة في اليوم، ولم لا؟
غابو: — حسن. لقد جاءت السفينة إلى الترسانة. وستبقى هناك
عدة شهور في التصليح. لا يمكنك أن تشكو يا إغناثيو، إننا نسهّل لك
مهمتك.

إغناثيو: — بحجى الحفيد المزعوم تكسب العجوز حياة جديدة.
وعندئذ، حين تدخل في اللعبة كل قضية للمراث، ينتهي بهم الأمر إلى أن
يقترحوا عليه أن يقتل العجوز: أن يفعل ذلك في اللحظة المناسبة، ثم يصعد
خفية إلى السفينة، ويرجع إلى بلاده ولا يعود أحد إلى الحديث في القضية.
هذا هو ما يقنعونه به.

غابو: — ولماذا يوافق هو على هذا الاتفاق؟ هل من أجل المال
فقط؟

إغناثيو: — أجل. ولكن ما لا يعرفه هو أن كل شيء مهياً لكي
تكتشفه الشرطة. إنهم ينصبون له فخاً. فيقتل الجدة، ويذهب إلى السجن،
ويحصل الأقارب على المراث.

غابو: — آه، هكذا؟ ألا يبدو هذا كله شديد السهولة؟ ها أنتذا تحلّ
في سبع دقائق مشكلة قصة نحاول حلها منذ سنوات عديدة!
غابرييلا: — أظن أن أحد نواقص القصة هو أننا لا نعرف الأسرة.
فالأسرة تبدو لنا دائماً ككتلة من الأشرار. ألا توجد تناقضات ما بين
أفرادها؟

غابو: — هذا صحيح. يجب علينا أن نعرف أي نوع من الأسر هي
هذه الأسرة. ثم البحار نفسه، من يكون؟ هل يتكلم الإسبانية مثلاً؟

غابرييلا: — يجب عدم استبعاد هذا الاحتمال. وسيكون توافقاً مثل أي توافق آخر.

غابو: — من الواضح أنه لا بد للحفيد عند بلوغ الأمور هذا الحد من أن يكون يتيم الأب والأم. ولهذا السبب تحبه الجدة أكثر من الآخرين. إنه استمرارية أبيه، ابن العجوز المفضل. مانولو: — يمكن للأبوين أن يكونا على قيد الحياة، ولكنهما مطلقان وليس هناك أي اتصال بينهما.

غابو: — لا. يجب أن يكونا ميتين. لم يعد أماننا الآن مناص من تسهيل الأمور.

غابرييلا: — إذا كان الأبوان ميتين. فلماذا لم يلجأ أحد إلى أسرة الأب لكي تتولى مسؤولية اليتيم للمسكين؟ بيتوكا: — لأنه لم يعد طفلاً. فعليه، وقد مات أبواه، أن ينظم وثائقه الشخصية، وأن يؤدي خدمته العسكرية.

غابو: — ثمة معلومة قد تساعد في إضفاء المصادقية على القصة: لقد كان الحفيد بحاراً عندما مات. ولهذا فلنهم يبحثون عن بحار. ولدى الجدة صور للحفيد وهو بالزي الرسمي للبحرية.

بيتوكا: — انتسب إلى البحرية عندما مات أبواه. يجب أن يكون عمره أكثر من ثمانية عشر عاماً، وهذه هي السن التي يلتحقون فيها بالخدمة العسكرية في الولايات المتحدة.

غوتو: — لا يمكن أن تكون لدى الجدة صور له وهو بالزي البحري لأنها ستنبه إلى الاستبدال. منذ كم من الزمن تلقت الصور؟ غابو: — لقد أرسل لها الحفيد صوراً فورية، لا تتميز فيها اللامح جيداً. ثم إن الشاب الآخر يشبهه فعلاً.

غابرييلا: — وابن العجوز، أعني أبا الحفيد — ولدنوه خوسيه —
كان قد تزوج من أمريكية. يموت خوسيه وتقرر أرملته أن تأخذ صغيرها
إلى الولايات المتحدة. وتضطر الجدة، وفي قلبها غصة، إلى الموافقة على أخذ
حفيدها الحبيب بعيداً عنها.

غابو: — من الجيد معرفة هذا كله، لأنه قد يأتي قارئ أو مشاهد
ويوجه إلينا على حين غرة هذا النوع من الأسئلة فيزول لنا القصة كلها.
غابرييلا: — تمر السنون وتموت الأرملة عندما يكون ابنها على
وشك الدخول إلى الكلية البحرية. وتكون الجدة مطلعة على كل ذلك في
حينه.

غابو: — فتكتب إلى الحفيد: «لماذا لا تأتي؟ تعال لتتعرف على
أسرتك».

غابرييلا: — ربما يمكن لأحدنا هكنا أن يفسر ذلك الحب، المختلط
بالأسى، الذي تشعر به العجوز تجاه هذا الحفيد. وهناك غيرة العم —
فلنسمه بيدرو — الابن الذكر الآخر للجدّة.

غابو: — وبيدرو هذا، يمكنه عندما يحين الوقت أن يحرض على
الجرمة...

غابرييلا: — هو لم يحب أمه أبداً، أو من الأفضل القول إنه لم يشعر
أبداً بأنها تحبه. لقد كان خوسيه هو الابن المفضل على الدوام. أما الفتاة
بالمقابل، ابنة بيدرو، فتحب الجدة. وربما تقع كذلك في غرام ابن عمها
المزعوم منذ أن تراه في الميناء.

إيزابيث: — هذا يعني أنه كان للجدّة ابنان: خوسيه، وهو الابن
المفضل الذي يموت ويترك زوجته الغريغية أرملة، وبيدرو الذي راح يراكم
الأحقاد على امتداد السنين. إنه والد الفتاة. وبالنسبة، إن بيدرو وزوجته

على السواء يجعلان حياة خوسيه والغريغية مستحيلة، وربما أن هذه الأخيرة تغادر بسبب ذلك... والآن، عندما يرجع الحفيد للزعم، يُطلق يندرو آلية المأساة. هو وزوجته، لأنها امرأة شريرة أيضاً.

غوتو: — وسيكونان هما من يديران عملية قتل الجدة.

غابرييلا: — أما الفتاة بالمقابل فلا يراودها الشك في شيء. بل إنها تقع سرّاً في غرام الشاب.

غابو: — أنا أفضل أن يجري كل شيء خلال أسبوع، بينما السفينة راسية في الميناء.

غابرييلا: — المسألة ليست معقدة. فلدينا نصف دزينة من الشخصيات فقط.

إليزابيث: — هناك أمر لم يتضح بعد: إذا كان الحفيد الحقيقي قد مات، فلماذا لا يخبرون العجوز بذلك فجأة لكي تصاب بسكتة قلبية، ويتتهون من هذه المسألة؟

غابو: — لأن موت العجوز في هذه الظروف سيكون مشكلة بالنسبة إليهم، ربما هي مشكلة متعلقة بالإرث. ولكن هناك سبب ما مازلنا لا نعرفه، يجعلهم بحاجة إلى أن يكون الحفيد للزعم موجوداً.

غابرييلا: — هم يعرفون أن العجوز ستنازل له عن كل ثروتها.

غابو: — يا للأسف! هل هي دراما نقود فقط هذه التي نصنعها؟ ألا يمكننا التفكير في شيء أكثر أصالة؟

إليزابيث: الحفيد الحقيقي لم يمت. لقد فقدوا الاتصال به، ولكنهم يعرفون أنه حي. بل أكثر من ذلك، فلنرجع إلى الفكرة البدائية بأنهم جعلوا العجوز تعتقد بأنهم كانوا على اتصال معه طوال ذلك الوقت.

غابو: — لقد خطرت لي الآن خيطة مدوية: الحفيد لم يكن له وجود قط. فخوسيه والغرينغية جعلنا المعجوز تعتقد بأنهما أنجبا ابناً وقد قاما بإرسال بطاقات عيد ميلاد وصور أطفال آخرين.

غوتو: ولماذا فعلاً ذلك؟ ما الذي يرميان إليه من هذا؟

غابرييلا: — كانت الغرينغية حاملاً وأجهضت. ولم يشاء أن يخبروا المعجوز بذلك.

غابو: — اخترعها الحفيد حتى لا يفقدا روابطهما مع الجدة.

إليزابيث: — ولكن هذا يُطل المشهد الأول، أعني مشهد الفتاة حاملة الصورة في الميناء.

غابو: — لا، لأنهما كانا يرسلان صوراً، ورسائل، وذكريات...

غوتو: — المعجوز تحتفظ بسر لن تخبره إلا للحفيد، ولا أحد سوى الحفيد. ولهذا فإنهم بحاجة إلى البحار أيضاً.

غابو: — نحن ندور حول هذا الأمر منذ سنوات: المعجوز تحتفظ بسر، أجل، ولكن ما هو هذا السر؟ وبدأ أحدنا بالتفكير في أنه لا أهمية لأن يكون الحفيد حياً أو ميتاً أو حتى لو أنه لم يوجد على الإطلاق. منذ أن ينزل البحار من السفينة وتقرب منه الفتاة لا تعود هناك طريقة لوقف هذه القصة.

إغناثيو: — ولكن لا توجد كذلك طريقة للتقدم بها.

غوتو: — لدى المعجوز ابنان، أليس كذلك؟ وماذا لو أن أحدهما، للملحوظ بيدرو، لم يكن ابنها في الواقع؟

إغناثيو: — لا حاجة إذن إلى الحفيد في هذه الحالة.

غابو: — يخترعون لها حفيداً ليبتزوا منها الأموال. ولكن لو فكرنا جيداً، ألا ترسل الجدة نقوداً إلى خوسيه وزوجته الغرينغية دون وساطة الحفيد؟ أي نوع من النساء هي؟

غوتو: — إنما جلة قاسية.

إليزابيث: — وشديدة البلاءة، بحيث تسمح لهم بأن يندعوها طوال كل تلك السنوات.

غابو: — لنتخلّ عن درامية اختلاق الحفيد. فالدراما تلخص في معرفة حاجتهم إلى ظهوره الآن. أنا أرى المشهد كما يلي: البحار الشاب يطرق الباب، يقدم نفسه على أنه الحفيد الضائع فتستقبله الجدة بالمعانقات. هل مات الحفيد الحقيقي أو أنه لم يوجد قط؟ لا أحد يعرف، ولا حتى المشاهد. متى سنكشف السر، أيّا كان هذا السر؟ لا نعرف ذلك أيضاً. نواة القصة في حلول شخص محل آخر. فما أن يدخل البحار اللعبة، حتى يسقط كل ما عدا ذلك من تلقاء نفسه.

غوتو: — لماذا؟

غابو: — لأن الطرح بسيط جداً. الحل يجب أن يكون عبقرياً ومفاجئاً، ولكن ليست هناك حاجة إلى أن يكون محقداً.

غوتو: — وماذا لو أننا رويينا قصة أب وابنه بدل أن تكون قصة جدة وحفيد؟ فالبحار لا يحل محل حفيد، وإنما محل أب.

غابو: — الفكرة ليست سيئة. هناك طفل بلا أب في الأسرة. أو بكلمة أخرى، طفل لا يعرف أو لا يتذكر أباه. فهم يقولون له دائماً بأن الأب يقضي حياته في الترحال لأنه بحار. ولكن تأتي اللحظة التي لا يعود فيها تأخير حضوره ممكناً فيقررون الحصول على أب للطفل. ولم لا؟

غوتو: — ويقدمون له الأب المزيف؟

غابو: — هذا دور يمكن لهم أن يسندوه إلى أي صديق للأسرة لا يعرفه الطفل.

مانولو: — ونرفع العجوز عن كاهلنا.

غابريلا: — لقد قما بالدوران في دائرة. وصلنا إلى نقطة موات.

غابو: — إنها محاولة أخرى فاشلة.

مانولو: — نحن نقول فيما بيننا، عندما يظن أحدنا أنه لا بد له من مواصلة تقليب قضية ما: «علينا أن نواصل إعطاءها ورشة». فهل تريدون أن نواصل «إعطاء الورشة» للطفل أم للعجوز؟

غابو: — لا أحد منهما. أنا لست معتاداً على تقديم نصائح، ولكنني سأطلب منكم جيلاً: عندما تخرجون من الورشة، لا تواصلوا التفكير في القصة التي ناقشناها، لأنها ستسبب لكم عسر هضم. إننا هنا مثلما في ورشة نجارة، فعندما ينتهي أحدنا عليه أن يضع أدواته جانباً، ولا يحملها معه إلى البيت... تطفأ مجموعة آلات الشغل ولا يُعاد تشغيلها حتى اليوم التالي. أما إذا فعلتَ عكس ذلك، فماذا سيحدث؟ لن تستريح، تأتي في اليوم التالي مشوشاً، حمر العينين، محاصراً بكمية الأشياء التي تصورها، والتي حلمت بها... وربما ليست هناك أي واحدة منها تنفع لأي شيء.

مانولو: — يبدو لي أنك أنت أيضاً لا تستطيع أحياناً أن «تطفأ الآلة»، فهناك قصص غير مكتملة لا يمكن لك أن تنتزعها من رأسك.

غابو: — أنا أقول إنها هواجس مقطعة. تأتي وتروح... أتذكر قصة بطريك مكسيكي تحول إلى رئيس للجمهورية بفعل الظروف؛ وقصة امرأة تنتحر دون سبب ظاهر... ولكنني أعتقد الآن أنه سيكون من الأفضل أن نناقش تجربة شخصية. فقد ثبت أنه حين ينطلق المرء من تجربة شخصية، يجد سهولة أكبر في التقدم بالقصة. إنها ليست أفضل ولا أسوأ، ولكنها ببساطة أكثر راحة. من يريد أن يجرب؟

إليزابيث: — أنا جري لي أمر في نيويورك، قبل عشرين سنة...

غابو: — عفواً يا إليزابيث، ولكنني أرى أن غوتو أيضاً لديه ما يرويه. هل تعطينه الكلام؟

إليزابيث: — أجل، بالطبع. أعذروني. لم أنتبه إلى أنه كان هناك
متطوع آخر.
غابو: — هيا يا غوتو، أرو لنا هذه المغامرة...

الصوفا

غوتو: — قبل بضع سنوات ذهبت لقضاء الصيف مع أسرتي في منتجع باريلوتشي، وهناك تعرفنا على زوجين من بوينس آيرس يملوان وكأنهما في شهر العسل. لقد كانا لطيفين جداً. وأتيحت لنا الفرصة لتأكل معاً، ونخرج في رحلات معاً، ووصل الأمر إلى قيام نوع من الصداقة فيما بيننا. علمنا أنهما متزوجان منذ عدة سنوات، وأن لديهما أبناء، وأنهما يديران وكالة للاتصالات الشخصية، كحجر بين أناس يريدون التعرف على أشخاص مشاهير لهم...
إليزابيث: — وكالة قلوب متوحدة...

غابو: — هذا جميل. أرغب في أن نركب قصة جيدة عن القلوب المتوحدة.

غوتو: — بعد شهر من ذلك، عندما انتقلتُ إلى بوينس آيرس لأدرس السينما، جاء أبواي لزيارتي وقررا الاتصال ببيتري لتحيته ودعوته لتناول القهوة. وكنت أعيش حيثئذ في فندق قريب من شقته.
إليزابيث: — بيتري هو الزوج الذي تعرفتم عليه.

غوتو: — أجل. وقد جاء — وكان لطيفاً كالعادة — وأخبرنا بأنه قد انفصل عن زوجته وأنهما مازالا يمارسان العمل نفسه، منفصلين. وأنه يعيش وحده، في شقة من غرفتين، وعندئذ بالذات دعاني

للعيش معه. قال لي: «عليك فقط أن تشتري صوفا وتضعها في الصالة لتنام عليها». وقد كان العرض مغرياً بالنسبة إلي، لأن الفندق كان غالياً على الرغم من تواضعه. وهكذا اشتريت الصوفا، وأخذتها إلى البيت، وأوضح لي بيتر: «حسن، اسمع.. يجب الانتباه هنا إلى أمر واحد فقط: عليك أن تغادر الشقة عند الظهر ولا ترجع إلا بعد العاشرة ليلاً، لأنني أترك الشقة خلال هذا الوقت لطبيبة نفسية صديقة، تستخدمها كعيادة.» لا بأس، في كل يوم كنت أغادر الشقة ظهراً، فأزور صديقاً، وأتجول في أنحاء بوينس آيرس لأتعارف على المدينة، ثم أذهب إلى المعهد — فهذا هو سبب وجودي هناك — وأنتهي من الدروس في حوالى الساعة الحادية عشرة ليلاً. وهكذا كنت أعود إلى الشقة في منتصف الليل تقريباً.

إليزابيث: — وكل شيء على ما يرام.

غوتو: — دون أية مشكلة. روتين محض. إلى أن كانت ليلة وصلتُ فيها إلى البيت في الساعة المعهودة، صعدت في المصعد، وخرجت إلى الممر، أخرجت المفتاح، فتحت الباب... وكان ذلك كما لو أنني أدخل موقع تصوير أفلام بورنوا غابو: — هنا ما كان منتظراً.

غوتو: — صحيح؟ أنا لم أكن أتوقع ذلك.

غابو: — أنت كنت طفلاً ساذجاً. كنتَ آتياً من الأقاليم

الداخلية.

غوتو: — أجل، يجب عليّ أن أعترف بذلك. وعندما رأيت أن

على صوفي...

غابريلا: — هذا هو ما منحك الشجاعة. فقد كانوا يستخلمون صوفتك.

مانولو: — يستخلمونها في جلسة تحليل نفسي عملية. غوتو: — تصوروا كم كان مقدار دهشتي. لقد كانت هناك صديقة ليبتز، وكان قد عرفني عليها في إحدى المرات، تمسك بالصوفنا ومعها رجلان. وفي الجهة الأخرى، كانت هناك امرأة — لم أكن قد رأيت وجهها قط — مع رجل آجر بجانبها. وقفت أتأملهم منهولاً، والتفتوا هم ونظروا إليّ كما لو أنهم ينظرون إلى شبح. ولم أجد ما أقوله سوى: «المعذرة»، وأغلقت الباب. كنت أرنجف، وفكرت: «أأكون قد أخطأت بالشقة؟».

غابو: — ألم تتعرف على صوفتك. غابريلا: — لا تكن قاسياً يا غابو. دع الفتي يكمل حكايته. غوتو: — كانت صدمة رهيبة. هرعنا إلى المصعد وبينما أنا أنتظر وصوله رأيت صديقة بيتر تلك تخرج وتديها مكشوفان، وتقول لي: «آه، اعذرني يا غوتو، لقد أعارني بيتر الشقة لأقيم حفلة صغيرة مع الأصدقاء... لن أدعوك إلى الدخول لأن هؤلاء الزعران سيأخذونك».

مانولو: — سيأخذونك؟ غوتو: — أنت تعرف ما الذي يعنيه هذا، أليس كذلك؟ مانولو: — يا لهم من برابرة! أعتقد بأنها كانت تمزح. غوتو: — أنا لم أحاول التأكد من ذلك. وقد بقيت المرأة هناك في المرمر، تقول لي إن الحفلة قد انتهت، وإلها ستخرج لتناول فنجان قهوة معي...

غابو: — إلها تريد مواصلة العريضة معك.

غوتو: — وصل المصعد، فحييتها مودعاً ونزلت، وبينما أنا أجتاز
بهو المبنى رأيت بيتر قادماً وهو ينظر إلى ساعته. يبدو أنه كان ينتظري في
الأسفل، ولكنه ابتعد لحظة على ما يبدو، وكان ذلك في الوقت الذي
جئت أنا فيه.

غابو: — كان يريد أن يوقفك.. أن يمنعك من الصعود.
غوتو: — وكان يبدو قلقاً. قال لي: «تعال يا غوتو لنلعب جولمة
بلياردو، ولتشرب معي كأساً من الجن». رياه، في مثل هذه الساعة
مشينا ثلاث كوادرات ودخلنا إلى صالة بيلياردو. أخبرته بما حدث فقال
لي: «أجل يا رجل، أجل.. لقد نسيت أن أحرك، فهذه الصديقة طلبت
مني أن أعيرها الشقة لتقيم فيها حفلة». بقينا هناك حوالى ساعة من
الزمن. وعندما رجعنا، ذهب إلى المطبخ لأبحث عن شيء ما لم أعد
أتذكره، وحين فتحت درج أدوات المائدة، رأيتُ حزمة أوراق نقدية،
ما يعادل ثمانين دولاراً تقريباً. أغلقت الدرج بسرعة دون أن يتبسه إلى
ذلك. وكانت هناك على الأرض عدة علب بيترزا وحوالى عشر
زجاجات شمبانيا فارغة، فكان هو يتظاهر بالبلاهة، ويأتي ليقول لي:
«انظر كيف تركوا لي البيت»، ولكنه فتح درج أدوات المائدة في أثناء
ذلك وأخرج النقود، دون أن يلاحظ أنني انتبهت إلى الأمر.

إليزابيث: — لقد كان لدى الرجل بيت مواعيد في الواقع.
غوتو: — ربما كان يخدع السذج الغافلين بأن المرأتين هما من
النساء المتوحشات اللواتي يبحثن عن نصفهن الآخر.
غابو: — وكان يتقاضى أجر شقة القراميات، ولكن الصوفاء
جاءته بالبحان.

مانولو: — كان عليه أن يدفع لك عمولة يا غوتو.

إليزابيث: — ولكن شقة غراميات بيتر قبلو متواضعة على أي حال بالمقارنة مع شقة جوزيه كارلوس ألفيس دوس سانتوس.
غوتو: — أنا واثق من ذلك. ولكنني أعود إلى قصتي: بعد أسبوع من ذلك، وبينما أنا في المعهد مع جماعة من الزملاء — وكنا نستعد لتصوير فيلم قصير — رن جرس الهاتف، وكانت تلك المرأة، صديقة الصوفا، وقد قالت لي: «آه، كم جميل أنك موجود يا غوتو... أنا وصديقتي قُتْنَا بالوجه الذي أبديته حين رأيتنا في ذلك اليوم. إننا مجنونتان بك.. لماذا لا تأتي لتتناول فنجاناً من القهوة معنا؟» داخلني الخوف، ولم أجد ما أقوله لها سوى إنني سأتصل فيما بعد، ولكنني لم أتصل بالطبع. الواقع أنني كنت أشعر بأن شيئاً رهيباً سيحدث لي إذا ما اتصلت بها.
غابو: — شيء رهيب أو لذيذ.

إليزابيث: — أو خطير.
غوتو: — لقد ارتعبت إلى حد أنه قبل أن ينقضي الشهر كنت قد انتقلت من البيت. وذهبت إلى بنسيون.

إليزابيث: — ألم تر بيتر بعد ذلك؟
غوتو: — لم أعد إلى الاتصال به مطلقاً. وفي كل لحظة كانت تدهمني الشكوك: ما الذي كان سيحدث لو أنني وافقت على تلك الدعوة إلى فنجان قهوة؟
غابو: — القصة جيدة جداً. وأصيلة جداً. لدي انطباع بأنها ستفسد إذا ما أضيف إليها شيء.

غوتو: — أترى أنها مناسبة؟
غابو: — ككوميديا.. وتنتهي بمشهد تذهب فيه أنت لترهن الصرifa في أحد بيوت الرهونات، وتكتشف هناك أن من تتسلم المرهونات هي تلك المرأة.

غوتو: — مجد.. ألا تحتاج إلى نهاية؟

غابو: — تصورها كقصة بوليسية. سيدة محترمة جداً لها وجنتان مفضضتان، ترد على إعلان وكالة متخصصة في العلاقات العاطفية، معتقدة أنها ستجد نصفها الآخر فتقع في مصيدة.

غوتو: — أي نوع من المصايد؟

غابو: — لا أعرف. تقع في شيء غريب.. موقف غريب.

مانولو: — وماذا لو أن سيداً محترماً هو الذي يقع في ذلك الموقف الغريب؟ يذهب إلى الوكالة باحثاً عن أمر ما مثلاً.

غابو: — الشيء الوحيد الذي يمكنك أن تؤكد أنه أنت يا غوتو هو أنك لن تمر بمفاجأة مثل تلك.

غوتو: — أتعني رؤية خمسة وجوه مثل تلك التي نظرت إلي؟ لن أعرف مثل ذلك الأمر بالتأكيد.

غابو: — بدا لك وكأنهم على بعد شبر واحد من أنفك، أليس كذلك؟ لقد كانت لقطة زوم.

مانولو: — بزاوية منفرجة، من أجل التمكن من الإحاطة بالأشخاص الخمسة دفعة واحدة.

غابو: — ما هو واضح تماماً أنه إذا ما صُنع فيلم من هذه القصة، فيجب أن يكون عنوانه: الصوفا.

غابرييلا: — صوفا غوتو.

مانولو: — خمسة على صوفا.

غوتو: — بالمناسبة، عندما انتقلت من البيت وذهبت لنقل

الصوفا، انتبهت إلى أمر. لقد كانت هناك لطخة أحمر شفاه على

حافتها... أهي من تلك المرأة التي كانت تعض عليها!

غابو: — لا تواصل يا غوتو، لأنك إذا واصلت على هذا الإيقاع فسيستمر الفيلم خمس ساعات، مثل النسخة الأولى من الساموراي السيعة.

غوتو: — لم أرو هذه القصة لأحد قبل البهيء هنا.
غابو: — لست أدري كيف ستتدبر الأمر لترويهما بنبرة كوميدية.
بالرغم من الأشياء الرهيبة التي قد تكون جرت!
إليزابيث: — الصوفاً يمكنها أن تكون كذلك قصة المعرفة
الأولية.. قصة شاب بريء، نشأ في مدينة في الأقاليم، يسافر إلى
العاصمة ويكتشف هناك المهاوي القائمة للنفس البشرية.
مانولو: — كم كان عمرك آنذاك يا غوتو؟
غوتو: — ثمانية عشر عاماً.

غابو: — هناك شيء لم يتضح لي. من هو بيتي؟ ما الذي كان
يريد منك؟ لماذا دعاك للسكن في بيته، مادامت لديه التزامات غريبة؟
غوتو: — ربما لكي نتقاسم النفقات مناصفة. فقد كان في ضائقة
مالية على الدوام. لقد كان عمره يزيد على الأربعين وكان مدمناً على
الكحول تماماً: أظن أنه كان يشرب لترين أو ثلاثة لترات من الجبن
يوميّاً.

إليزابيث: — وهل كنت تدفع إيجاراً؟
غوتو: — لا، ولكنني كنت أتقاسم معه نفقات الهاتف،
والكهرباء، والغاز...

غابو: — لو أننا نعرف لماذا أراد أن تكون أنت معه هناك
لاكتملت لدينا القصة. ألا يكون قد وضع عينه عليك منذ تعارفكم في
باريلوتشي؟

غوتو: — بأي معني؟

غابو: — ألا يبدو لك غريباً أن يقدم لك بيته في حين لديه كل تلك المشاكل في التوقيت، والطببية النفسية، والصدىقات، إلى آخره، إلى آخره؟ وماذا عن الزوجة؟ هل عدت إلى رؤية زوجته في بوينس آيرس؟ غوتو: — أجل، كانت تعيش مع أبنائها: ابنان من الزوج السابق، وواحد، وهو الأصغر سنًا، من بيتر.

غابو: — أنت ما زلت حياً معجزة يا غوتو. فلأسباب أقل ممن هذا الذي فعلته أنت بدخولك بوداعة إلى مصيدة الففران تلك، بمزقسون رجلاً إلى أشلاء، ويدسونه في كيس ويرسلونه إلى الجحيم.

اليزابيث: — أأنت متأكد من أن الرجل لم يكن شاذاً جنسياً؟

غوتو: — إنه ليس كذلك، بل على العكس، فقد كان يأتي بصدىقات إلى غرفته على الدوام.

مانولو: — صدىقات أم متنكرون بزي صدىقات؟ لعل الرجل كان أعسر.

غابو: — ألم يكن يُسمّنك لكي يبيعك؟

غوتو: — أنا؟ لبيعي لمن؟ لنسائه؟

غابو: — لقد كان مهووساً كاملاً، ويمكنك أن تكون واثقاً من ذلك. وأنت وقعت بين يديه حين كنت فتى في الثامنة عشرة!

غوتو: — ربما كان مجنوناً بعض الشيء، ولكنني لا أظن أنه كان خطراً. ولم يستمر الأمر في نهاية المطاف سوى شهرين أو ثلاثة... وبعدما حملت أمتعتي وذهبت إلى بنسيون. إلى بنسيون دون حمام ويغص بالففران...

غابو: — ولكن كانت لديك صوفاً خاصة بك وحدك، أليس كذلك؟

غوتو: — شكراً يا اليزابيث. يمكنك الآن أن تقدمي اعترافك...
غابو: — أجل، أخيراً... ما الذي جرى لك في نيويورك منذ
عشرين سنة؟

حول لا تطور الأنواع

إليزابيث: — لقد حدث ذلك في معرض ضخم، أو في سوق مهرجاني.. مكان يشبه ديزني لاند. وكان التحول في المكان يتم في قطار صغير، مما يتيح للزائر التنقل من منطقة إلى أخرى في عالم للمستقبل الذي يقص بمركبات فضائية، وتلمسكوبات، وألعاب إلكترونية، وحرب نجوم... كل شيء هائل ومؤثر. وفي منطقة منفصلة، حيث يوجد ما يشبه حديقة حيوان مخصصة للتعريف بالقارة الإفريقية، ينتصب قفص ضخم في داخله غوريلا. وما بلغت الانتباه أن الغوريلا كان يجلس على حجر، متخذاً الوضع الطبيعي للإنسان الحكيم. ولكنه حين يرى السائحين يقتربون، يسرع إلى الإمساك بقضبان القفص الحديدية ويدأ الصراخ. أحسست بالخوف. وسرعان ما تحول خوفي إلى هلع عندما انتهت إلى أنني أفهم صرخاته. فقد كان يصرخ: «بينداموها نغابا، كاراغواتاتوبا!»... وكاد قلبي أن يخرج من صدري، لأن تلك الكلمات هي أسماء أماكن.. أسماء مدن برازيلية... أجل، أنتم تضحكون الآن، وأنا نفسي أضحك، ولكنني أقسم لكم إن اضطرابي آنذاك بلغ حداً لم أعد أعرف معه ماذا أفعل. لقد أحسست بالغم لاكتشافي أن ذلك الغوريلا، أو بكلمة أدق، ذلك الإنسان الحكيم، هو في الواقع أحد مواطني: أحسست بالحزن، بالسخط، بالخلج... وعندما استعدت هدوئي، فكرت: هنا يوجد فيلم.

غايو: — كان لابد من البدء بالسؤال عنن هو ذلك الرجل، وكيف كان يعيش في البرازيل، وكم من الأمور مرّ بها قبل أن يتحول

إلى غوريلا نيويورك. هل تلاحظون ذلك؟ إنه داروين مقلوباً! ليس كيف توصل الغوريلا للتحول إلى إنسان، وإنما...

إليزابيث: — إنه لا تطور الأنواع.

غابو: — قولي لي: ما الذي كان يصرخ به ذلك الكائن؟

إليزابيث: — إنها أسماء أطلقها السكان الأصليون القدماء. وهناك مناطق وشواطئ بالقرب من مسلو باولو تسمى بهذه الأسماء، بيندامو، مانغابا وكاراغواتاتوبا، بحيث أنني كنت أفكر بملح وأنا أسمعه: «رباه، ما هذا! إنني أفهم لغة القرودا».

غابو: — وعندما انتبهت إلى أن الغوريلا هو في الواقع مواطنك، ألم يخطر لك أن تقتربي منه وتقولي له شيئاً؟

إليزابيث: — لا. لقد بقيت متحجرة، بكماء. ففي تلك اللحظة ظهر قطار صغير آخر يقترب، فأسرعت بالركوب لكي أبتعد من هناك. وفي الطريق بدأت أفكر: كيف وصل هذا الثعلب إلى هنا؟ كيف وجد هذا الزنجي البرازيلي البائس الطريقة للبقاء على قيد الحياة في بلاد مثل الولايات المتحدة؟ لقد كان أمراً جنونياً.. سورياً.

غابو: — هل تقبلين الزواج من ذلك الغوريلا؟

غابرييلا: — من الغوريلا أم من الرجل الذي يقوم بلور

الغوريلا؟

غابو: — إنني أفكر في إمكانية أن يكون ذاك الذي في القفص هو غوريلا، وليس رجلاً. غوريلا متعلم، ذو عادات حميدة، يتقن اللغة تماماً، لأنه كان قد ولد في بارابامبويو أو أي مكان آخر مماثل... وتكشفيه حبيساً في قفص، فيروي لك مأساة حياته... ما الذي تفعلينه في هذه الحالة؟

إليزابيث: — لا أعرف. وليست هذه هي على أي حال القصة التي أحب أن أرويها.

غايو: — لقد أردت أن أختزل المظهر الذي يهمني من القضية إلى العبث، وأعني مظهر الاقتلاع... العزلة...

غابرييلا: — كائن بشري عبوس في قفص — ومعرض كقرد — يمكن أن يكون تورية جيدة.

غايو: — هل تتخيلون مأساة العبودية الإفريقية؟ في صباح أحد الأيام يترك الرجل زوجته وأبناءه في الكوخ ويخرج إلى الصيد. وفي هذا اليوم بالذات بمسكون به، يقيدونه بالحبال، ينقلونه إلى الشاطئ، يفلونه بالأصفاد، يحشرونه في قاع سفينة... لا امرأة بعد اليوم، لا أبناء بعد اليوم، لا شيء بعد اليوم... والأسرة تفكر: ما الذي يمكن أن يكون قد حدث؟ هل أكله أسد؟ هل أخذه الشيطان؟ أما هو، إذا ما بقي حياً بعد شهرين أو ثلاثة شهور من الإبحار، مكدساً مع آخرين في قاع السفينة، ما الذي سيشره به حين يرى أنهم يولونه إلى البر، يبيعونه، يقتادونه إلى إحدى المزارع... ثم إلى العمل منذ شروق الشمس حتى مغيبها، تحت سوط مراقبي العبيد! أنتخيلون ما الذي يدور في تلك الرأس في لحظات الراحة القليلة؟ أنتخيلون شحنة الذهول، المرارة، الحزن، الحنين؟... كيف يمكنهم ألا يقتنوا ويقرعوا الطبول ويرقصوا كمن به مس كلما أذن لهم بذلك؟ كان لابد لهم من رقية لذلك الرعب. كان لابد من البحث عن لغة تتيح لهم التعبير عن أنفسهم والتواصل فيما بينهم.

غابرييلا: — أجل، لأنهم عندما يقتلعونه من عالمه ويتروكونه دون مرجعيات محددة ليفهم ويحاول أن يعبر عن الوضع الجديد. ربما لم يكن بإمكانه أن يصوغ بوضوح في لغته أفكاراً مثل العبودية، الفراق،

الحنين... لابد أن يكون مكرباً جداً ذلك الإحساس المفاجئ بأنه يطفو في خواء كامل.

غابو: — يجب أن نقوم في أحد الأيام بصنع فيلم لا يستخدم هذه الفظاعات التقنية المعقدة التي تستخدم الآن، ولا هؤلاء البشر الأكييين الأشرار الذين لا يدفعون في شيء سوى إثارة الكوايس للأطفال. مونيكا: — إنه الاستخدام المنهجي للرعب. وهو يدر أرباحاً طائلة في الواقع.

غابو: — لماذا لا نستطيع نحن أن نعود إلى المسوخ المربعة في طفولتنا؟ بل يمكننا أن نضيف إليها قليلاً من الفلفل اللاذع أيضاً. ويمكننا أن نصنع نسخة بورنو من ذات القبة الحمراء مثلاً: فالثعلب يتنكر بزي الجدة لكي يقتصب البنت الحمراء.

مانولو: — وكيف ستنتهي القصة؟

غابو: — هذا ما يجب علينا استنباطه.

القسم الثالث

أوديب في كولومبيا

غابون: لقد جئكم اليوم وأنا مستعد للقيام بتمرين على المنصة باعتباري كاتب سيناريو أوديب عمدة. ومعنا هنا خورخي علي تريانا الذي سيخرج الفيلم. هل تمكنتم من قراءة السيناريو؟

غوتو: — هناك أمر يتبادر إلى الذهن منذ الوهلة الأولى وجميعنا نريد معرفته: لماذا حافظت في السيناريو على أسماء شخصيات سوفوكليس؟

غابو: — لكي يكون اللعب نظيفاً، وتكون الأوراق كلها مكشوفة على الطاولة. الاستثناء الوحيد هو اسم أوديب نفسه، لأن هذا الاسم قبيح جداً.

سينيل: — ولكن الاسم يظهر في العنوان.

غوتو: — لكي يعرف مشاهد الفيلم مسبقاً إلى أين يرجع بالشخصيات — لأن جو كاستا تدعى جو كاستا وكريون يدعى كريون — هل هذا جيد أم سيئ؟

سينيل: — أنت تعني المشاهد المطلع، أليس كذلك؟ المشاهد الذي قرأ التراجيديا.

غابو: — أنا والمخرج تحدثنا في هذا الأمر ولكننا لم نواصل إلى اتفاق بشأنه بعد.

نحورخي علي: — أنا أعتقد أننا باحتفاظنا بالأسماء سنحرم المشاهد من عنصر المفاجأة، وننتزع منه إمكانية المضي في بناء قصته الخاصة من المعطيات التي يقدمها الفيلم. وقد أصاب توغو حين قال إن المشاهد الذي قرأ سوفوكليس سيعرف ما الذي سيحري.

غابر: — يمكن للأمر أن يكون كذلك على المستوى النظري. ولكن قصة أوديب، بتنوعات مختلفة، تتكرر منذ قرون وتحظى بإعجاب الجميع. وإذا كنا نصنع مجرد نسخة عن أوديب ملكاً مُسقطاً على زمن آخر وبلد آخر، وإذا كنا لا نسعى إلى إخفاء شيء أو خداع أحد، فلماذا لا نقول ذلك بصورة مكشوفة؟ إنه سوفوكليس، أجل يا سيدي، ولكنه شيء مختلف في الوقت نفسه. أعترف بأنه لو كانت أسماء الشخصيات قبيحة، لكنت فكرت في الأمر مرتين. ولكن، هل تصور أسماء أجمل من جوكامستا ولايوس مثلاً؟ لست أدري كيف ستكون في الفيلم، ولكنني كنت سأجد مشقة كبيرة في كتابة هذه القصة باستبدال الأسماء. بل سامضني إلى ما أبعد من ذلك، سأعترف لكم بأمر: إنني أتأخر طويلاً في البحث عن أسماء لشخصياتي. حتى أن أسماءهم تتغير خلال الطريق إلى أن أجد الاسم الذي يقنعني، الاسم الذي يتيح لي الإيمان به. وعندئذ فقط تكتسب الشخصية حياتها وتنطلق مثلما تشاء. والأسماء الوحيدة التي تقنعني في أوديب، والتي يمكن لي أن أؤمن بها، هي تلك التي استخدمها سوفوكليس نفسه. لقد اعتدت عليها منذ كنت شاباً وقرأت أوديب ملكاً أول مرة. الهزة الانفعالية التي سببتها لي تلك القصة التي يكتشف المحقق فيها أنه هو نفسه القاتل — وكل ما يعنيه ذلك — كانت قوية إلى حد لم يعد رأسي يتسع لشخصيات تقوم بالشيء نفسه وتسمى بأسماء مختلفة. حسن، بعد أن قلتُ هذا الكلام

أسارع إلى إضافة أنه إذا ما قرر المخرج — وهو صاحب الفيلم — أن يبدل الأسماء — لأنه يتمتع بوفرة الحظ التي تتيح له رؤية شخصيات سوفوكليس بأسماء ليست لسوفوكليس — فلن يكون أمامي سوى الموت حسداً والموافقة على أن يكون الأمر كذلك.

إغناثيو: — أنا أعتقد أن الاسم هو جزء من الشخصية، مثلما يمكن أن يكون ذراعها وشعرها؛ وأعترف بأنه لا بد من امتلاك قدر كبير من الشجاعة لإحضار بعض الشخصيات إلى الزمن الحالي، من مسافة ثلاثة آلاف سنة. ولكنني لا أتمكن من التصديق بأنه يمكن شخصية تدعى أوديب أو كيريون أن تكون جزءاً من الواقع المعاصر. لا أتوصل إلى تصديق ذلك.

غوتو: — لأن سوفوكليس يقف حائلاً بين واقعنا وبيننا. والأسماء لا تتيح لي أنا شخصياً أن أدخل إلى عالم كولومبيا، لأنها تقف حاجزاً دون ذلك.

غابو: — كون القصة تميلنا إلى سوفوكليس لا يشكل في نظري نقیصة، وإنما فضيلة. إنني أرى في ذلك عاملاً إيجابياً.

إغناثيو: — ولكن هذا ليس رأي المخرج كما يبدو.

غابو: — ستكون لدينا فرصة للعودة إلى سماع المخرج. أما بالنسبة إلي، فأقول لك أمراً: الشيء الوحيد الذي أريده هو أن أحدث في المشاهد هزة مماثلة لتلك التي شعرت بها عندما اكتشفت الكتاب. أكاد أجزم على القول إن أوديب ملكاً كان أول هزة ثقافية كبيرة في حياتي. لقد كنت أعرف بأني سأصبح كاتباً، وعندما قرأت ذلك الكتاب قلت لنفسی: «هذا هو النمط من الأشياء التي أريد كتابتها». كنت قد نشرت حينئذ بعض القصص القصيرة، وكنت أحاول أثناء عملي

كصحفي في كارتاخينا أن أنهي كتابة رواية. وأتذكر أنني في إحدى الليالي كنت أتبادل حديثاً في الأدب مع صديق — هو غوستافو إيسارا ميرلانو، وهو فضلاً عن كونه شاعراً، فإنه أفضل من يعرف حول الحقوق الجمركية في كولومبيا — وقال لي: «لن تصل إلى أي شيء قط ما لم تقرأ الكلاسيكيين اليونانيين». وقد تأثرت كثيراً بقوله، فرافقتة في تلك الليلة بالذات إلى بيته حيث وضع بين يدي مجلد تراجيديات إغريقية. ذهبت إلى غرفتي، استلقيت، وبدأت أقرأ الكتاب من الصفحة الأولى — وكانت أوديب ملكاً نفسها — ولم أستطع أن أصدق ما حدث. رحت أقرأ، وأقرأ، وأقرأ — بدأت في الساعة الثانية بعد منتصف الليل وبقيت حتى شروق الشمس — وكلما كنت أقرأ أكثر أشعر برغبة أكثر في القراءة. وأظن أنني لم أتوقف منذ ذلك الحين عن قراءة هذا العمل المبارك. إنني أعرفه عن ظهر قلب. ولم أجد نفسي مضطراً إلى إعادة قراءته عندما كتبت السيناريو. وأنا الآن أتساءل، ككاتبة سيناريو: «هل سأتمكن من جعل مشاهد واحد، يرى الفيلم، يحس بما أحسست به عندما قرأت الكتاب أول مرة؟» إذا ما حدث ذلك، فسيكون حقي — مثلما يقال — قد وصلني.

غوتو: — ولكن هذا هو بالذات ما نظرحه. أنت انهبرت بالعمل لأنك لم تكن تعرفه مسبقاً. أما المشاهد بالمقابل...

غابو: — يجب ألا نكون ساذجين. إذا كانت معرفة أوديب ملكاً ستحول دون الاستمتاع بأوديب عمدة، فالمشكلة ليست مجرد مشكلة أسماء... الأمر أكثر جدية.

خورخي علي: — أريد أن أضيف تنويعاً آخر بمناسبة ما قلته سابقاً. كم من المرات ينهب أحدنا لمشاهدة هاملت، بالرغم من أنه

يعرف ما سيحدث؟ إنني أناقض ما قلته من قبل متعمداً لأنه علينا أن نتجنب التبسيط. فالطفل يقرأ أو يسمع أو يرى في المسرح قصة بينوكيو، ولا يمل من تكرار ذلك لأن ما يمتعه هو سرورة الأحداث، حتى لو كان يعرف النتيجة. بل أكثر من ذلك، فهو يستمتع أيضاً برؤية كيف ستجري الأحداث مثلما ينتظر حلولها. قد يذهب أحدنا لمشاهدة عطيل وهو يعرف أن عطيل سيقوم في المشهد الأخير بخنق ديدمونة، ولكن ما أهمية ذلك؟ فما يريد أحدنا مشاهدته هو كيف سيحدث الأمر، بأي أسلوب، وبأي طريقة سيتصرف الممثلون، وما هي العناصر الإخراجية الجديدة التي تدخل اللعبة...

غابو: — إن أصعب ما يمكن إقناع الأطفال به هو الموافقة على سماع قصة أخرى. قد يروي لهم أحدنا ذات القبة الحمراء — أو يضع لهم أسطوانة أو شريط فيديو — وفي اليوم التالي يحاول أن يروي لهم بياض الثلج أو القط ذو الجزمة مثلاً، فيرفض الطفل ذلك: إنه يريد سماع ذات القبة الحمراء مرة أخرى. وعليك أن تستجيب له أو أن تحاول خداعه بإجراء تحويرات طفيفة، وقد تجازف عندئذ بأن تتعرض للتصويبات التي سيقدمها الطفل لكل التحويرات باعتبارها أخطاء. إن انتصارنا الباهر يتمثل في توصلنا إلى جعل الطفل يفهم بأن الحكايات تنتمي إلى عالم الخيال وأن هناك دروباً لاحصر لها لدخول ذلك العالم. فبإمكاننا الدخول إليه من أي باب من أبوابه. وليس هناك ما يوجب على أحدنا أن يجبس نفسه في فضاء واحد فقط، لأن كل فضاءات هذا العالم فائنة وتستحق أن نتعرف عليها.

خورخي علي: — وأنا أقول أكثر من ذلك، فالطفل يميل إلى فقرات محددة.. إلى مشاهد معينة، ويريد التوقف عندها، ويطلب بأن يكرس لها أحدنا وقتاً أطول.

غابرييلا: — هذه إحدى خصائص الأسطورة، المتعة التي يثيرها تكرارها. فالأسطورة تتجدد باستمرار من خلال الطقوس التي هي ليست إلا مجموعة من الرموز التي تضعك أمام السر.. أمام المجهول، ولكنها بعد ذلك مباشرة تعيدك إلى أرض الروتين. لست أدري إذا كان ما أقوله واضحاً. إنني أعني أن هناك لحظة شك، ولكن كل شيء يعود في الحال ليكون منتظماً. الكائن البشري يجد متعة في هذه اللعبة، مثل المتعة التي يجدها في الركوب في اللعبة الدوارة المسماة «الجبل الروسي».

غابو: — ما أثر في عندما قرأت أوديب ملكاً في عام ١٩٤٩ هو ذلك التشابه المائل مع الوضع في كولومبيا. وبعد ذلك، مع مرور السنوات، انتهت إلى أن الأمر لا يتعلق بكولومبيا، وإنما بالحياة، وأنه يمكن أن يكون مشابهاً لأي مكان آخر في العالم. ولكن، لنترجع إلى موضوعنا: ماذا لو أنه لم تكن لشخصيات الفيلم أسماء وجرى تحديد هويتهم من خلال طباعهم فقط؟

إغناثيو: — أنا من الناس الذين ذهبوا إلى المسرح عدة مرات لمشاهدة هاملت أو بيت بيوناردا ألبا لكي أرى كيف يعيدون خلق العمل وأقارن الإخراج الحالي بما سبقه. ولكن هذا، في رأيي، لا ينفع في السينما. فأحدنا يذهب إلى السينما لكي يُفاجأ. هل يضاجع أوديب أمه في النسخة الأصلية؟ إذن، أنا أنتظر منه أن يفعل شيئاً آخر في السينما.

غابو: — في السيناريو الذي كتبته ينامان معاً، أما عند سوفوكليس فلا. فعند سوفوكليس يكون كل شيء قد حدث مسبقاً.

إغناثيو: — حسن، إنني أذهب إلى السينما وأنا أعرف بأن هناك زنا محارم، ولست أجد أي ظرافة في مشاهدة ذلك على الشاشة. لو أن أوديب يضاجع الخادمة...

غوتو: — إذا واصلنا في هذا الطريق فسننتهي مثل ذلك التلميذ الذي كتب في دفتره: «الذباة هي incesto»^١.

مانولو: — لقد كنت أتساءل عندما انتهيت من قراءة السيناريو: «هل هذا هو أوديب أم أنه نسخة حرة من أوديب؟» لأن هناك مجالاً لاستبدال الأسماء، بل وعنوان الفيلم أيضاً — يمكن للفيلم أن يسمى مثلاً: الرجل الذي سخر من حرب العصابات — ولا يكون بالإمكان مع ذلك إخفاء أن الفيلم مأخوذ عن أوديب...

غابو: — وماذا كنت تفضل أنت؟ أن لا يكون كذلك؟

مانولو: — أنا أحسست بأن القصة تختل في النهاية. عندما يدخل

تيريزياس...

غابو: — النهاية هي من سوفوكليس دون تعديل.

مانولو: — أنا كنت أنتظر شيئاً أقل تراجيدية.

غابو: — حسن، إن ما تقوله أنت، إذا ما كنت قد فهمتك

جيداً، هو أنك كنت متقوم بالعمل بطريقة أخرى.

مانولو: — لا أعرف.. لست متأكداً.

غابو: — أنت تمارس حقك. فأفضل ما في مناقشة مثل هذه هو

أنها مناقشة تقليدية بين سينمائيين. فأحدهم يقدم سيناريو ولا تجد من يحلله؛ بل كل واحد منهم يقول أو يلمح إلى أنه كان سيفعله بطريقة أخرى. هذا ما يجري بين كتاب السيناريو. أما مع المخرجين فيكون الأمر أسوأ. لو أن مخورخي علي لم يكن راعياً في تصوير هذا السيناريو،

^١ — للمفارقة هنا في أن الطفل يريد أن يكتب «الذباة هي حشرة» (insecto)، ولكنه يخطئ في

ترتيب الحروف ويكتبها Incesto (زنا محارم).

فإنني قادر على إيجاد عشرة مخرجين مستعدين لعمل ذلك، ولكن كل واحد منهم على طريقته وبطريقة مختلفة عن الآخرين. أتعرفون لماذا؟ لأن غالبيتهم يقضون سنوات وهم يحاولون صنع فيلمهم، فيلم أحلامهم، ولكن ما يتوصلون إلى صنعه في النهاية هو ما تتطلبه الصناعة والسوق... وحين يقع بين أيديهم مشروع مثل هذا، يتخلون عنه ذريعة لكي يحققوا أنفسهم ويدؤون بالقول لك: «هذا عمل جيد، ولكن سيكون من الأفضل إنحازه بتلك الطريقة الأخرى» أو «ما رأيك لو أننا استخدمنا هنا بدلاً من هذا الشيء، ذلك الشيء الآخر؟» وتتحول قصتك أخيراً إلى شيء مختلف، بل شديد الاختلاف إلى حد أنك لا تستطيع التعرف عليها عندما تراها على الشاشة، وتسال نفسك: «أهلنا هو ما كتبته أنا؟».

إليزابيث: — لاحظتُ أن هناك في السيناريو ميلاً إلى تقديم النزاع السياسي الكولومبي بطريقة حوارية.. خطابية. ويجري ذلك على الدوام تقريباً في المحادثات بين الخوري والعمدة. الخوري يشسرح مشكلة الجماعات شبه العسكرية، إلى آخره. لماذا هذه الطريقة؟ ألا يمكن تقديم هذه المعلومات بواسطة الصور؟

غابو: — ولماذا لا تقدم من خلال الحوار؟

إليزابيث: — لأن الحوار ليس هو الحل الأمثل على الدوام.

غابو: — لا يمكن إنكار تأثير المسرح. فهناك في السيناريو، وخصوصاً في البداية، ما يشبه التلذذ بالحوارات. فعندما يبدأ أحدنا كتابة سيناريو يخشى من الوقوع في الاقتضاب.. من عدم قول ما هو ضروري، فيجعل الشخصيات تُفيض في الكلام. وبعد ذلك، عندما تتخذ القصة مسارها ويتأكد أحدنا من أنه قد قال ما كان عليه أن

يقوله، يتوجب عليه أن يُلزم نفسه بمهمة مراجعة الحوارات، ولكنه لا يفعل ذلك في الواقع، سواء بسبب الكسل أو لأنه استعجزها، وتكون النتيجة أن تبقى الحوارات طويلة، وتفسيرية بصورة عامة. ويكون من حسن الطالع الانتباه إلى ذلك والتمكن من تصحيحها في الوقت المناسب. حسن، وفي حالتنا الآن، حالة أوديب، لا يمكن إنكار أن هناك استمتاعاً وتلذذاً في الحوارات. وهذا أمر مقصود. فأنا وخورخي علي متفقان على أن الفيلم يجب أن يكون مسرحياً. يجب أن يكون سينمائياً بالطبع، ولكن دون إنكار أصله.. سرته المسرحية، لأنه سيكون من السخف التنازل عن نواة العظمة تلك. ولا يمكن لأحدنا في المحصلة النهائية أن «يتلاعب» بسوفوكليس؛ بل من الأفضل الانقياد له.

خورخي علي: — أحد هواجسي يتلخص في التوصل إلى جعل الفيلم يتحرك على حدِّ الواقع. أعني أنه سيكون هناك جو «واقعي» ولكن الفيلم لن يكون من المدرسة الطبيعية؛ بل سيتضمن معالجة نائية. غايو: — أنا أعتقد بأن هذا هو ما يجري بالنسبة إلى تيريزياس في السيناريو. فتيريزياس يتيح لنا أن نخطو خطوة إلى ما وراء الواقع. ولن يكون من غير المناسب، فضلاً عن كونه عجوزاً، أن يكون أندريزياً، أو زنجياً، وأن يرتدي عباءة طويلة...

غابريلا: — أنا أحسست في بعض اللحظات بأن حشر الأوضاع الكولومبية في السيناريو جاء قسرياً بعض الشيء. فقد لا يتفق مسار قصة أحياناً مع مسار العمل، أو أنه ليس هناك استمرارية في بعض المواقع، لأنها تنطلق من مقدمات مختلفة. فإذا أخذنا تيريزياس على سبيل المثال: فإن كل واحد منا يعرف أنه يملك سر القصة كلها، ولكنه هو نفسه، كشخصية...

إليزابيث: — إنه النبي.

غايريللا: — لا. إنه العراف. فهو يعرف ما الذي سيحدث. ولكن تماسكه الدرامي يفلت مني. وهناك أشياء تبقى معلقة في الهواء، مثلما هو حال ديانيرا: إنها في القرية ولكنها لا تحلّس الوضع، ولا تحلّس هذه العملية التي تتسارع في النهاية لأنها لم تستطع أن تقدر وضعها... وماذا عن حب أوديب المفاجئ لجوكاستا؟ إن علاقته بها تكون في البدء فاترة، بل أقرب إلى التحدي، ثم ينهار أخيراً بين ذراعيها، في مشهد إغواء تتأجج فيه العواطف ولا تعود هناك طريقة لمنع اليركان من الانفجار.

إغنائيو: — السيناريو يتضمن حوارات عبقرية، حوارات جديدة بالنموذج الذي تحدي به، ولكنني لا أستوعب بصراحة أمر سيدة أمضت ثلاثين سنة دون أن تمارس الحب، ودون أن تضاجع أحداً، ثم تتخلى فجأة عن صومها، أو أنها بعبارة أدق، تهتك. إنني أفتقد التماسك والمبرر في هذه الشخصية.

غوتو: — ألا تؤمن بلح وبالقوة الشيطانية لزنا المحارم؟

إليزابيث: — هناك لعبنا حاذية مختلفتان: فإني ممارسها أوديب على جوكاستا أكبر من العكس. أو بعبارة أخرى: جوكاستا هي التي تشتهي أوديب في الواقع.

غابو: — موافق. فأوديب لا يُقدم على خطوة واحدة في هذا الاتجاه. إنها هي — بطبعها، وبالطريقة التي طُورت بها الشخصية — من تنجرأ على خطوات الخطوات التي تؤدي إلى الزنا المحرم. وبما أن للفيلم وقته المحدد ولا يمكننا أن نكرس عشرة مشاهد لتنامي هذه العاطفة المشتركة، فإنه على أحد الطرفين أن يقوم بالقفزة، ولا يمكن عند هذا المستوى إلا

أن تكون هي من تفعل ذلك. فمزاج من هذا النوع، في موقف مثل ذلك، يجعلها تنتظر منذ الأزل حلاً مائلاً... فكيف لن تفعل بالضبط ما فعلته؟

مونيكا: — هناك لحظة تبدو فيها وكأنها في حالة تهيج، إنما تمضي عملياً عارية في البيت.

إغناثيو: — لقد قيل هذا الكلام: فهي تنتظر منذ ثلاثين سنة. لقد فقدت الصبر.

غابو: — ليست هذه هي القضية. القضية هي أن اللحظة قد حانت. وهي تعرف أن ما سيكون، سيكون

غابريلا: — ولكننا بهذا الشكل نبتعد كثيراً عن المجتمع الكولومبي ومشاكله. فهو يدخل في مأساته الشخصية منقاداً للعاطفة، وينسى ما سوى ذلك. وهكذا يكون شخصية شجاعة من جهة، يواجه ظروفًا صعبة ومعقدة، وهو من جهة أخرى كائن يدعو إلى الرثاء، غير قادر على تجاوز نقاط ضعفه.

غابو: — هل هو شجاع أم أنه مضطر إلى أن يكون شجاعاً؟

غابريلا: — حسن، في القرية يقولون له: «تخلّ عن هذا الموقف، لأنك إذا فعلت عكس ذلك فستواجه المشاكل».

غابو: — انتظروا، يجب ألا نفقد حيط الأسطورة. هناك عنصر حاسم ربما لم يُشر إليه بالقوة الكافية لأنه الأهم في هذه القصة، حتى لا نقول إنه الأهم في تاريخ الأدب: إنه القلندر. والشخصيات تنصرف على هذا النحو لأنها محكومة بأن تكون على هذا النحو. فالقضاء المقرر سلفاً يشكل جزءاً من حيواتها. هل مستطلبون منا ميراث، وتسلسلاً منطقيًا،

وحلولاً واقعية؟... إننا نلجأ إلى فكرة القدر، هذه القوة التي تتحكم بكل شيء، والتي تُنجز ما هو مكتوب.

إغناثيو: — يمكن لاقتباس حرٍّ أن يقترح خيارات...

غابو: — ولكننا نروي هنا قصة أوديب. الوسط المحيط مختلف، ولكن الشخصية هي أوديب نفسه. وما هو لبّ هذه القصة؟ الوباء ينتشر في طيبة. فيذهب أوديب ملك طيبة ليستشير الوحي oraculo لكي يخبره بكيفية التخلص من الوباء. فيقول له الوحي: «سينحسر الوباء في اليوم الذي يُكتشف فيه قاتل الملك لايبوس». حسنٌ، وكان أوديب هو الذي قتله، أليس كذلك؟ إنه عنصر القدر في الممارسة. ويضاجع أوديب أمه دون أن يدري وينجب منها أبناء. ولكن كل هذا في مسرحية سوفوكليس يكون قد حدث، وما يكتشفه أوديب هو أنه القاتل وأن هذا الأمر ليس له علاج ولا مفر منه. حسنٌ، يمكن لأحدنا أن يقرر أنه لن يشتغل حول هذه القصة، ولن يحدث أي شيء. ولكن إذا ما قرر أحدنا أن يشتغل حول هذه القصة فعليه أن يتقبلها مثلما هي، ومن الأفضل في هذه الحالة ألا يحاول أن يُفحم إليها الكثير من المنطق وألا يفتش عن الكثير من التفسيرات. فما وراء القصة هو القدر، وهو قوة أكبر من المدرسة الطبيعية ومن المنطق الأرسطي.

غابريلا: — يمكن للأمر أن يكون كذلك، ولكن هذا لا يتناقض مع واقع أن الشخصية تمتلك أو لا تمتلك تماسكاً درامياً.. أو معقولية إذا شئت. فما لدينا هنا هو شخصية منقسمة إلى شطرين، أحد شطريها يتصرف وفق القصة المعاصرة والشطرن الآخر وفق القدر. وهذا وضع يخلق مشاكل.

غابو: — أريد أن يخلص أحدكم إلى القول لي: — هذه القصة المعاصرة هي قصة القتل نفسها، قصة الرءاء الذي تحاول الشخصية أن تتخلص منه.

خورخي علي: — الرءاء في هذه الحالة هو العنف. وعلى أوديب الذي هو عمدة هنا أن يجد قاتل لايوس لكي يتوصل إلى السلام.
مانولو: — أجل، من الواضح أن حلة الأزمة تشتد ابتداءً من موت لايوس.

غابو: — ولابد من الثأر للايوس، سيد الحيوانات والممتلكات.
غابرييلا: — ولكن العنف موجود هناك منذ ما قبل موت لايوس.

مانولو: — وهو ما يبرر حضور أوديب.
غابو: — المشكلة الكبرى هي أن الأمر يتعلق بعنف بلا تخوم، بلا حدود... من الذي يطلقه؟ أين يُنظم؟ إنه القتل... الرءاء...
غابرييلا: — الفرق على أي حال بين العمل المسرحي والسيناريو هو أن كل شيء هناك قد حدث سابقاً، كل الأحداث هي سوابق، أما هنا فكل شيء يجري حلوثه.. أو أنه بعبارة أصح، سيحدث أمام أعيننا.
غابو: — يمكن لأحدنا أن يكتب كل ما يخطر له شريطة أن يتمكن من جعله مُقنعاً. إذا لم يصدق أحد القصة التي نرويها فليس هناك قصة. ولن يصدق الجميع بالطبع القصة التي يرويها أحدنا، ولكن لا بد من بذل الجهد من أجل أن يصدقها أكبر عدد من الأشخاص.
والإفان أقل ما يمكن لأحدنا أن يفعله هو تغيير مهنته.

اليزابيث: — ومناسبة الحديث عن المهنة، كيف جاءتك أفكار العملية الإبداعية؟ هل كنت تفكر في أوضاع كولومبيا ورأيت أن قصة

أوديب يمكنها أن تنفع لعرض تلك الأوضاع، أم أن الأمر حدث معكوساً، بمعنى أنك أردت أن تروي قصة أوديب واكتشفت فجأة تشابهاتها السرية مع أوضاع كولومبيا؟

غابو: — لقد قلتُ ذلك من قبل: أنا قرأت أوديب ملكاً حين كان عمري اثنتين وعشرين سنة — قبل حوالي أربعين سنة، رباه! — وكان أكثر ما أثار فيّ هو التشابه الغريب مع الوضع في كولومبيا. وذلك الوضع لم يكن مثلما هو الوضع اليوم — وهذا طبيعي — ولكنه يشبهه كثيراً؛ ولو أننا كشطنا قليلاً سطح الوضع الحالي فلن نتأخر في اكتشاف أنه يشبه الوضع أمس، وأول أمس، والوضع في كل وقت... سأقول لكم شيئاً لن أكرره علناً على الإطلاق: أنا أعتقد بأن الوضع الكولومبي سيبقى دوماً على هذه الحال. أو لم نكن نتكلم عن القدر؟ يمكنكم أن تجدوه هناك. وأنا يفتني هذا السر. مع أننا لو أمعنا النظر — وقد قلت هذا — فإن الوضع المشابه ليس مقتصرًا على كولومبيا ولا يخصها وحدها، وإنما يخص الكائن البشري ككائن بشري، لأن كل العصور بالنسبة إليه، مثلما هو معروف، هي عصور أزمنة. ولكن إذا ما أصررتم على تحديد إطار جغرافي، فلا بأس أن نذكر أميركا اللاتينية، فهنا، في عالمنا اليومي هذا، تتوفر كل العوامل التي ترمسي إلى وضع الكائن البشري في حالة الأزمة الدائمة. لا ترد أسماء أماكن في أي موقع من السيناريو، وما يرويه الفيلم يجري في مكان رمزي، على حد الشفرة، مثلما قال خورخي علي.

إغناثيو: — ولكن هناك استخدام لاختصارات معينة... وحديث عن جماعات...

خورخي علي: — إنما أمور مفترضة.

غابو: — سيحاول الكولومبيون مضايقة هذا الأمر أو ذاك على الواقع، وسيعتقلون بأنهم يعرفون ما يشير إليه كل أمر، ولكنها ستكون مجرد افتراضات.

إليزابيث: — ومع ذلك، فقد زودتني مونيكا، باعتبارها كولومبية، بمجموعة من مفاتيح الرموز أـمـس... غابو: — هذا هو ما قلته.

مونيكا: — ولكن هذه الأمور ليست مجرد افتراضات بالنسبة إلي. ألما أشياء موجودة في الصحف. أشياء أراها كل يوم.

غابو: — أتريدني أن أخبرك أمراً؟ مئة عام من العزلة هي خيال من الصفحة الأولى حتى الأخيرة، ولكن أساتذة الأدب والسائحون وعدداً غير قليل من القراء اعتادوا منذ سنوات على الذهاب إلى أراكاتانكا — القرية التي ولدت فيها — ليروا بأعينهم كيف هي ماكوندو. وهم يستطلعونها بدقة، إلى حد أنهم وجدوا الشجرة التي قيدوا إليها الكولونيل أوريليانو بوينديا والحديقة التي صعدت منها ريميدوس إلى السماء. لاحظي كيف تدور الحياة. وهناك أطفال في القرية لم يكونوا قد ولدوا بعد عندما نُشرت الرواية، وهم لم يقرؤوها أبداً بالطبع، ولكنهم يسمعون عنها على الدوام من الزائرين ومن بعض الجيران... وأولئك الأطفال، ينطلقون بحماس جدير بأنبل قضية ليقتنصوا سياحاً من محطة الحافلات في أراكاتانكا قائلين لهم: «تعالوا لمشاهدة بيت ريميدوس» أو: «أنا أستطيع أن آخذكم لرؤية شجرة الكولونيل بوينديا»... ولا حاجة إلى القول إنه لم يبق أي أثر لبيوت أو أشجار طفولتي، ولكن هذا لا يهم، إنما مقتضيات النبل. وهناك مثال آخر أكثر وضوحاً: إنه مجزرة عمال الموز. أولئك الناس الذين اجتمعوا في الساحة

ولم يرضحوا لإنذار الجيش... حسن، هذا الأمر حدث في السنة نفسها التي وُلدتُ فيها. وقد ترعرعت وأنا أسمع كلاماً عن هذه المأساة ورحلت أشكال صورة لكل ذلك... وفي أحد الأيام عندما أردت إعادة بناء الواقعة في الرواية، اكتشفت أنه لا توجد أية معلومات وثائقية، ولا أي معطيات موثوقة حول المجزرة. بدأت التقصي ولم يبق لدي في النهاية سوى نقطة شك واحدة: هل كان عدد القتلى ثلاثة أم سبعة؟ وعندما يرى أحدنا الساحة الصغيرة التي اجتمع فيها العمال، ويفكر بما يمكن أن تكون عليه الحركة النقاية في تلك الفترة، في قرية صغيرة، فإنه يتوصل في النتيجة إلى أنه لا يمكن أن يكون عدد القتلى سوى ثلاثة أو سبعة فعلاً. ولكنني كنت قد انتهيت من كتابة ثلاثة أرباع الكتاب وقلست لنفسني إنه في قصة يصعد الناس فيها إلى السماء ويقومون بأشياء من هذا القبيل، لن يكون هناك أي معنى لحشر سبعين شخصاً في ساحة صغيرة والتسبب في سقوط ثلاثة قتلى. فكان ما فعلته هو ملء ساحة فسيحة بالناس وإطلاق النار عليهم دون تمييز والتسبب في سقوط ثلاثة آلاف قتيل... مجزرة حقيقية، بمستوى الرواية. وكنتُ فوق ذلك عالماً في حلقة التضخيم، لأنني كنت قد تحدثت قبل ذلك عن قطار مؤلف من عدد هائل من العربات.. أحد قطارات الموز القديمة والطويلة تلك التي تحتاج لقاطرة في المقدمة للجر، وقاطرة أخرى في المؤخرة للدفع، حتى يكون بالإمكان نقل الموز كله إلى الميناء. وكان مرور هذه القطارات يتطلب ساعات. إنني أتذكرها جيداً. فقد كان هناك حي تفصله عن القرية سكة الحديد، ولكي يصل المرء إلى هناك، عند مرور القطار، عليه أن يتسلح بالصبر ويجلس منتظراً... لقد كانت تلك القطارات تجر حوالي أربعين عربة، وهذا ليس بالعدد القليل، ولكنني كنت أحاج في

الرواية إلى متني عربية. وبما أنه كان على هذه العربات أن غتلى، بعد الجزيرة، بالقتلى — للإلقاء بهم إلى البحر، مثل اللوز المتعفن — فقد احتجّت إلى حشر أناس كثيرين في الساحة وإلى أن أثير هناك إطلاق نار يؤدي إلى سقوط ثلاثة آلاف قتيل على الأقل. ما الذي كنت أرمي إليه من ذلك التلاعب؟ هل كنت أريد التوثيق لجزرة عمال الموز؟ لا. ما كنت أريده هو أن أنقل إلى مرآة مئة عام من العزلة المتخيلة، الصدمة التي أحدثها في تذكّر الناس لتلك الجزيرة عندما كنت طفلاً. لقد كنت الناكرة الجماعية هي التي نقلت الواقعة من قبل إلى ذاكرتي، وصار بإمكانني أن أسترجمها وأنا أكتب وأبالغ فيها كما لو أنني عشتها. ولكن الأمور لم تنته عند هذا الحد. فالجميل هو رؤية كيف يمكن للخيال أن يحل محل الواقع، مثلما يمكن للخرافة في يوم طيب أن تتحول إلى تلويخ. ففي ذكرى حادثة عمال اللوز في إحدى السنوات، ألقى سيناتور المنطقة خطاباً في مجلس الشيوخ محتجاً على عدم الاحتفال بصورة لائقة بذلك اليوم التاريخي، وإهمال «مأساة ثلاثة آلاف من مواطنينا ضحوا بحياتهم في سبيل...» إلى آخره، إلى آخره. وعندما فتحت الجريدة وقرأت ذلك الكلام، قلت لنفسني: «هذا هو التسمين». وأخيراً، فلنرجع إلى موضوعنا: ليس المهم هنا إذا كان الأمر يتعلق بسوفوكليس أم لا، أو إذا كان الإطار التاريخي هو كولومبيا أم لا، وإنما ببساطة، إذا كان ما يروى يمكن الحدوث أم لا، وإذا ما كان المشاهد سيصدق أم لا... لقد أعربت عن رأيكم بصراحة حول هذا الأمر. وعلى خورخي علي الآن أن يعيد خلق هذه القصة ويمنحها المصداقية على الشاشة.

خورخي علي: — حين ننقل من النظرية إلى الممارسة العملية سنرى أن ما يكتسب وزناً أكبر هو العنصر البصري. إننا ما نزال هنا

أمام النص، وبالتالي فإن ما يهيمن علينا هو الكلمة، الحوار، السلوك الداخلي للشخصيات؛ ولكننا عندما نبدأ التصوير نأخذ بإضافة إطار المشهد... بتجسيد الأسطورة في مكان محدد. وأنا أحتفظ في ذهني بأرشيف صور تغطي السنوات العشر الأخيرة من تاريخ بلادي مثلما سجلتها نشرات الأخبار. إنه أرشيف مليء بالجثث، بأجساد مهجورة في الممرات، في مدرجات القرى بعد هجمات حرب العصابات... من منا لم يبك أحد أصدقائه في هذه السنوات العشر؟ كل هذا الجنون أشبهه بجائحة، بوباء... ليس من السهل ترجمة كل ذلك إلى اللغة السمعية البصرية انطلاقاً من اقتراح أدبي لا تُقدم فيه حتى مواقع الأحداث... سيكون على التصوير أن يضيف الحضور المادي، الصورة المحددة التي ستشكل إطاراً لزحف الوباء.

غابو: — صحيح أن كتابة أحدنا لمشهد ما لا يعني أنه يصفه، ولكنه يملكه في ذهنه، وإذا كان متألفاً مع عملية تصوير الأفلام، فمن المحتمل أن يتصور المشهد وفق موضع الكاميرا وحركتها، وأن يرى دخول الشخصيات وخروجها...

خورخي علي: — ليس من واجب كاتب السيناريو أن يهتم بذلك.

غابو: — لم أرَ مطلقاً فيلماً كتبتُ له السيناريو وتطابقت كادراته مع ما هو موجود في ذهني. يجب تنبيه كتّاب السيناريو الشباب والمبتدئين إلى ذلك، حتى لا يموتوا رعباً عندما يذهبون لرؤية أفلامهم. غابريلا: — ولهذا السبب أذهب أنا إلى التصوير، لكي تكون عندي فكرة مسبقة...

غابو: — أنا لا أذهب. وهل تعرفين لماذا؟ لأن المخرجين لا يحبون ذلك. فالمخرج روي غيرا يقول إنه يكره كتاب السيناريو الذين يتطفلون في موقع التصوير، لأنهم حتى لو قاوموا إغراء التكلم وإبداء الرأي، فإن المخرج لا يتوقف عن الإحساس بنظراتهم موجهة إلى قذالهم، والإحساس بأنهم يراقبونه ويحاكمونه. ولهذا السبب يقول روي: «مولفاي المفضلان هما شكسبير وغابو. شكسبير لأنه ميت، وغابو لأنه يتظاهر بأنه ميت». فما أفعله أنا هو الانتظار إلى أن تنتهي الـ rushes أو النسخة الأولى لكي أبدي رأيي.

إليزابيث: — وتكون هناك أشياء تخيب ظنك بالتأنيث، ولكن تكون هناك أشياء أخرى تفوق فيها المادة الفيلمية على تصوراتك، ليس كذلك؟

غابو: — حين يرى أحدنا الـ rushes فمن المختم أن ينتقل ذهني إلى السيناريو، ولكنه يعرف كمحترف أن مصير السيناريو هو الانصباع، أو بكلمة أدق، الاستغراق في الفيلم. أنا أحب رؤية rushes، وخصوصاً التطلع إلى الموفيو لا، لأنني أرى أن هذه هي لحظة الحقيقة، اللحظة التي يكون فيها كل شيء جاهزاً ولكن ليس هناك أي شيء نهائي بعد، حيث ما يزال بالإمكان التصحيح والتحسين، بل واستيعاب شيء لم يكن قد لوحظ مسبقاً أو إضفاء مغزى مختلف على مشهد بكامله. فعملية المونتاج رائعة في معطيات الإبلاغ.

غابريلا: — أنا أنظر بإعجاب إلى أن عدداً كبيراً من الأشخاص يضعون قواهم ومواهبهم في خلفة هدف يتجاوزهم...

غابو: — لم أكن أشكو. بل على العكس، إنني أشاطرك الرأي. وكل ما هنالك هو أنني عندما أكتب رواية، أراها كيف تمتد في زمان

ومكان الحياة، أما عندما أكتب سيناريو، عندما أصف مشهداً، أراه مؤطراً، كما لو أنني أراه عبر عين الكاميرا، ليس لأنني أشير إلى مواقع أو تحركات الكاميرا، وإنما لأنني لا أستطيع التخيلي عن تخيل القصة بمصطلحات الإخراج والمونتاج. ولقد رأى أحدنا ما يكفي من الأفلام بحيث لا يمكنه التظاهر بالبراءة. وأنا واثق تماماً من أن قراءتي لأوديب عمدة مختلفة تماماً عن قراءتكم لها، بل ومختلفة كذلك عن قراءة خورخي علي، لأنه لم يبدأ بعد في تصوير الفيلم بينما أنا أمتلك الفيلم «مُصَوَّراً» في رأسي.

خورخي علي: — أنا أفترض أن شيئاً مماثلًا يحدث مع قراء الرواية. فكل شخص منهم يكون نوعاً من المخرج، لأنه يتصور الرواية التي يقرأها حسب تجاربه الشخصية، وتكوينه، وخوفه...

سينيل: — يمكن لأحدنا أن يتصور أموراً تأتي الحياة فيما بعد لتكتبها. فعلى سبيل المثال: البناء الذي يعيش فيه ديفغو ونانسي، في فيلم فريز وشوكولاتة، كان لا بد أن يكون فيه واحد من تلك المصاعد القديمة التي تبدو وكأنها أقفاص، بأبواب ذات قضبان حديدية تفتح وتغلق يدويًا. وقد تخيلت محادثة بين الشخصيتين في أحد هذه الأقفاص لأنني رأيت أنهما يشكلان جزءاً من حديقة الحيوان الغريبة تلك التي يعيشان فيها. وقد فُتِنَتِون بالفكرة. ولكننا لم نجد في هافانا كلها واحداً من تلك المصاعد صالحاً للاستعمال: جميعها كانت معطلة. ولهذا اضطررنا في النهاية إلى أن نُجري الحوار على السلم. وهذا ليس هو نفس ما تصورناه.

غابو: — وبالمناسبة، شخصية أوديب سيؤديها الممثل خورخي بيروغوريا، أي ديفغو في فيلم فريز وشوكولاتة.

خورخي علي: — ودور جو كاستا ستوديه تشارو لويث. هل تعرفونها؟

إغناثيو: — هذه المرأة بمفردها تملأ الشاشة.

غابرييلا: — هل سيكون توزيعاً أمريكياً لاتينياً للأدوار؟

غابو: — متطلبات النبالة. أعني متطلبات الإنتاج. هل رأيت أنت

فيلم زهن الحب الذي أخرجه ريستين؟

غابرييلا: — لقد فهمتُ أن خورخي علي...

غابو: — أجل، خورخي علي صور نسخة منه، بالألوان، ولكن

النسخة الأولى التي صُنعت بالأبيض والأسود كانت لريستين.

خورخي علي: — لقد فكرنا بأن خورخي مارتينيث دي هويوس

— الممثل الذي أدى شخصية الغريب — يمكنه أن يؤدي في أوديب دور

الخوري.

غابو: — خورخي ممثل عظيم. ويخيل لي أنه يستطيع أن يكون

خورياً لا غبار عليه.

غابرييلا: — أهو خوري متأسين؟

خورخي علي: — ليس بالضرورة.

غابو: — الشخصية الواقعية التي استوحيتها كنموذج هي

شخصية اللونسنيور أرنولفو روميرو، أسقف سان سلفادور.

خورخي علي: — وأنا تعرفت على أسقف في فلورنسا يشبهه.

غابرييلا: — لقد تصورت الشخصية أكثر سمرة، تصورته ببشرة

أشد قتامة...

غابو: — كم رائعة هي السينما لو أنك كنت تترجم رواية بلبل

السيناريو، فهل كنت ستفكرين بالبشرة، وبلون الشخصية؟

غابريلا: — ولم لا؟ فخوري يعمل مع الفقراء، في صفوف
حركة تحرر...

خورخي علي: — أما أنا بالمقابل فأراه كخوري أبيض البشرة،
لأنني أطابقه مع ذلك المونسينيور الذي عرفته في فلورنسا، وكان
مشدوداً بقوة إلى حرب العصابات.

بيتوكا: — الخوري لا يطرح بالنسبة لي أية مشكلة. أما تيريزياس
بالمقابل، فلماذا لا يظهر إلا قليلاً في الفيلم رغم أنه شخصية مهمة جداً؟
غابو: — هذا صحيح. في المرة الأولى التي يصادف فيها أوديب
يكون سائراً مع كلبه، وبالرغم من أنه أعمى، فإنه يقترب من الآخر
ويكلمه. ولكنه في المرة الثانية بالمقابل يواصل طريقه دون توقف
وكانه... — كنت سأقول «وكانه لم يره»! — لماذا لم يتوقف ويسلم
عليه؟ ويسيطر الذهول على أوديب: «كيف رأي مادام أعمى؟»
خورخي علي: — يمكن للكاميرا أن تبرز هذه الحركة، دون أن
تحدد إذا ما كانت من إملاء البصر أو الشم.

غابو: — أنت عليك أن تدبر هذا الأمر يا خورخي علي، بحيث
يظهر واضحاً أن تيريزياس «يرى» بعيني كلبه. هذا تفصيل لا يمكن
فقدانه. إذا ضاع، سنخسر الشخصية.

إليزابيث: — فلنرجع إلى البداية: يشعر أحدها بأن تيريزياس
«يخفي» دون مرور. لماذا لا نربط نبوعه بمصير أوديب عندما يبدأ السر
بالتكشف؟ فأوديب لا يربط مطلقاً بين النبوءة وما يحدث له. لا بد من
عنصر يعيد إلينا تيريزياس.

غابو: — ربما لا يقوم أوديب بذلك الربط، أما المشاهد فيربط.
إليزابيث: — حسن، لست واثقة تماماً من ذلك.

غابو: — احفظي لي هذا السر: التلاعب بشخصية تيريزياس كان متعمداً بعض الشيء. فهذه الشخصية عند سوفوكليس خلابة إلى حد أنها تخطف الأضواء في بعض اللحظات. وأعترف بأنني كنت على وشك إلغاء الشخصية لكي أجنب أن يخطف تيريزياس الأضواء مني. وها أنتم الآن تطالبوني بأن أعطيه زمام المبادرة.

مانولو: — لقد قلتَ في إحدى اللحظات بأنه لا بد لتيريزياس من أن يكون زنجياً. ولماذا لا يكون أمهق؟

غابو: — سواء أكان زنجياً، أو هندياً أو أمهق، ما الفرق في ذلك؟ المهم أن يفرض نفسه بشخصيته.

غابرييلا: — وأن يسهم في ربط تحريات أوديب.

غابو: — قد يكون هناك قصور مني أنا القارئ القدم للروايات البوليسية. فتركيب حبكة رواية بوليسية هو أمر شديد السهولة، أما حلها — أي توضيح السر — فهو شديد الصعوبة: فأحدنا يبقى دوماً ما دون التوقعات. لقد تعرضت لهذه المشكلة عندما كتبتُ قصة موت معلى: فعندما انتهيت من كتابة الفصل الأول، قلت لنفسى: «هم، لقد وقعتُ في مصيدة الرواية البوليسية». لأنه يقال في إحدى اللحظات بأنهم سيقتلون الشاب وعندئذ يتولد الشك: سيقتلونه، لن يقتلوه... وفكرت: «سيكون هناك قراء يقفزون فصولاً كاملة لكي يروا إذا ما كانوا سيقتلونه أم لا، وستفشل بذلك روايتي، ولهذا فإنه من الأفضل رواية الأمر بأسلم الطرق: يقتلونه. فهل تريدون أن تعرفوا كيف يقتلونه؟ عليكم إذا أن تبتلعوا الرواية كاملة».

غابرييلا: — أنا أيضاً أرى أن تيريزياس شخصية ساحرة في السيناريو، على الرغم من صغر دوره. ولكن المشكلة في أنه يضيع مني، أظن أنه بحاجة إلى استمرارية...

غابو: — لن يكون هذا هو الانطباع على الشاشة. عندما ترينه مادياً لن تستطيعي نسيانه.

غابريلا: — وبالنسبة إلى قضية لا يوس، القرية كلها تعرف ما الذي يحدث، أما نحن فلا نعرف. فنحن لا نرى أحلامه أبداً، ولا نعرف من يعرفون، ولا كيف عرفوا، ولكن المعلومة تخرج فجأة: «الجميع أخبروني...» الجميع؟ وماذا عن المُشاهد؟ وماذا عن أوديب؟
خورخي علي: — أوديب لا يعرف الأمر ظاهرياً. أو بكلمة أدق، لا يعرفه في الوعي. ولكنه في أعماقه يعرف. ويريد أن ينكر ذلك. هذه هي المأساة العظمى.

غابو: — إنه يريد ولا يريد إنكار ذلك. ولكن هذا يقال، تقوله هي نفسها: «إنك تملأ رأسك بالهواجس». إنه يعرف، والأمر واضح لديه دوماً. ولكن الواقع أغنى مما يعلمونه في المدارس. لماذا يقرر العودة إلى القرية؟ إنه يحاول تفسير ذلك بالقول إنه ولد هناك، وإن أباه كان هناك قائداً للجيش... ولكنه يذهب لأن القلور يجره. إذا لم نقدم هذا الجانب التراجيدي، هذا الوضع «الدمية» الذي يكتسبه الكائن البشري حيال القدر، فإننا...

خورخي علي: — لحظة يا غابو. يبدو لي أن هذا الأمر غير واضح في السيناريو.

غابو: — أي أمر؟

خورخي علي: — هذا الذي قلته عن أنه يأتي إلى هناك لأنه يريد ذلك.

غابو: — إنني أقوله الآن.

خورخي علي: — سيكون من الجيد ضمه إلى السيناريو.

مانولو: — يقولون له مرة بعد أخرى: «لا تذهب..» ولكنه يصصر على الذهاب.

غابريلا: — يجب عليه أن يذهب. يجب أن يعمل عمدة للقرية.
غابو: — بالضبط. الشعر لا يُفسر. وإذا ما فُسرتُ صورة مجازية فإنني أيسها. الشعر ينقل توأصلاً... وهذا يكفي. لا بد من توصيل أجواء، وإحساس، وشك يتيح فهم عمق القضية. أما التفسيرات فلا لزوم لها لأنها فائضة عن الحاجة.

إغناثيو: — ولكن الشخصية يمكنها أن تنوس ما بين قطبين، بالنظر إلى وضعها كلمية وكشخص يتحكم بمشيقته... فأدوب وهو بين يدي جوكاستا، يكون أداة تتلاعب هي به على هواها؛ ولكنه هو نفسه يقول في لحظة معينة بأنه يخشى أن يفقدھا... فهل الخياران صالحان؟

غابو: — أوديب لا يعرف النبوة.

إغناثيو: — كيف وقع في الحب إذن؟ لأنه أراد ذلك؟ إنه لم يكن ينوي أن...

غابريلا: — القدر يشمل هذا الخيار أيضاً، خيار أن يجد نفسه منقاداً للقدر.

خورخي علي: — وخيارات أخرى، مثل ذهابه لمقابلتها... تذكروا أنه يذهب من تلقاء نفسه، في سيارة جيب، يمكننا أن نجعله يتوقف، وأن يترل للحظة من السيارة... فيتساءل المشاهد: «هل سيقتل نفسه؟». وعندئذ يرى هو نفسه مرور جيوش كريون من بعيد، ولكن هذا الأمر لم يعد يهمه، فهذه المشكلة لم تعد مشكلته. ويتواصل مرور الحشود المسلحة، فالعالم لا يتوقف...

غابرييلا: — هذا هو أحد الاحتمالات. والاحتمال الآخر هو إجراء تعديلات على السيناريو. ففلسفتي هي: «على الورق يمكن عمل كل شيء».

غابو: — أتقولين هذا لي أنا الذي أعيش من ذلك؟
غوتو: — يبدو أنه مازال لدينا بعض الوقت يا غسابو. لماذا لا تروي لنا شيئاً من هواجسك العابرة؟
مانولو: — بل المقطعة يا غوتو.

القسم الرابع

علبة، مؤامرة، بياتو، بوليرو

غايو: — لقد استيقظت اليوم مزاج رائق، ولدي رغبة في العمل لساعات إضافية. إنني أدعوكم إلى استغلال هذه الجلسة. هل تأخرتم في السهر البارحة؟ هيا، تشجعوا، فلا متسع هنا للمتباطئين، لأن الورشة مثل حرب العصابات، لا يمكنها أن تفرض القسر في مسيرتها، عليها أن تضبط خطواتها على إيقاع خطوات أبطأ شخص فيها. من سيتطوع منكم لفتح النار؟

بيتوكا: — أنا أقبل التحدي يا دون غابرييل، بالرغم من أن مشروعي لم يكتمل بعد. إنها قصة امرأة شابة — حوالي ثلاثين سنة — مهنتها صحفية، ترجع إلى بلادها، بنما، في نهاية عقد الثمانينات، وتواجه بخبر أن أختها — التي لم ترها منذ ستين — قد انتحرت. لماذا؟ لا أحد يعرف. إنها صدمة رهيبية بالنسبة إليها، لأنها كانت تشعر بالوحدة الشديد مع أختها، وكانت تحلم منذ شهور بهذا اللقاء معها... وهي الآن في غرفة أختها المتوفاة، تقلب ألبومات صور، وتذكر ذكريات مشتركة، وفجأة تفتح صندوقاً حيث اعتادت في مراهقتها أن تخبئ خصلات شعر ومجوهرات مزيفة... وتعر في الصندوق على رسالة من أختها موجهة إليها، تنبهها فيها إلى أنه إذا ما جرى لها شيء — لها، أعني المنتحرة — فلتبحث عن علبة في المكان الذي تعرفه، وأن تأخذها

دون أن تفتحها إلى شخص يدعى حواكين، في العنوان كذا وكذا.
ولماذا دون أن تفتحها؟ لأنها إذا ما فتحتها — هذا ما توضحه لها —
ستعرض حياتها للخطر. حسن، تذهب المرأة، وتجسد اللعبة في مغبأ في
المطبخ وتندبر الأمر خفية لتصل إلى المدعو حواكين. ويكون هذا
الشخص زعيم حركة مناوئة تعمل في السرية المطلقة. ويبدأ بالتكشف
لها بطريقة ما أن هناك من قتل أختها وجعل موتها يبدو وكأنه انتحار.
غابو: — الأحداث تتطور إذن حول تحركات كل من الصحفية
وحواكين.

بيتوكا: — هناك عناصر تجسس في المقاومة، لأن حكومة دولة
أجنبية تريد التدخل في الشؤون الداخلية لبنا...
غابو: — دولة أجنبية...

بيتوكا: — ... والثنائي — الفتاة وحواكين — يريدان الحيلولة
دون ذلك. وفي النهاية يقرر المتدخلون وكذلك بعض عناصر النظام
العسكري المتعاونين معهم، تصفية الاثنين، لأنهما يعرفان مخططاتهم.
غابو: — والعبة؟ ما الذي تتضمنه اللعبة؟

بيتوكا: — وثائق، أوراقاً ثبتت أشياء كثيرة... فالأخت —
المنتحرة المزعومة — كانت سكرتيرة أحد كبار موظفي النظام
واستطاعت الإطلاع على هذه الوثائق.

غابو: — القصة تبدأ جيداً، ولكن، لماذا علة الوثائق؟ يمكن لهذا
أن يأتي فيما بعد، أما وضعه في المقدمة فلن يؤدي إلى خلق أي نوع من
التوقعات... لماذا لا يكون في اللعبة — فلنقل — شيء مبهم.. دمية
راقصة بنايض مثلاً؟

بيتوكا: — مسألة الوثائق خطرت لي الآن بالذات.

غابو: — تصوري المشهد: خواكين يفتح اللعبة ويمسك حزمة أوراق. يخيل إليّ وكأنني أرى لقطة الزوم هذه: حزمة أوراق. ثم ماذا؟ ولكن إذا ما وجد دمية راقصة بنايخ أو مسيحاً مصلوباً قبطاً... بيتوكا: — معك حق. يجب أن أشتغل أكثر على المشروع. غابو: — وأنت يا مانولو؟ هل صارت قصتك عن الموسيقى جاهزة؟

مانولو: — إنني أرتب أفكاري. غابو: — حق الآن؟ حسن، خذ ما تحتاجه من وقت... فلنر يا مونيكا، أراك متلهفة للدخول في العمل. مونيكا: — لدي قصة مشغولة بصورة لا بأس بها. إنني أفكر فيها منذ بعض الوقت. تدور أحداثها في مدينة بوغوتا، في العام ١٩٤٨. غابو: — في التاسع من نيسان بكل تأكيد. في أوج حركة البوغوتائو^١.

مونيكا: — القصة تنتهي في هذا الوقت. البطلة هي طفلة بولونية، عمرها عشر سنوات، وقد هربت أسرها من بولونيا ووصلت إلى كولومبيا قبل أربع أو خمس سنوات، حين لم تكن الحرب العالمية قد انتهت بعد.

غابو: — أي أن عمر الطفلة كان حينذاك خمس أو ست سنوات. ولم تكن تتكلم الإسبانية؛ بل البولونية أو الألمانية.

^١ — في التاسع من نيسان ١٩٤٨ انطلقت انتفاضة شعبية في بوغوتا عرفت باسم «البوغوتائو»، وكان سببها المباشر اغتيال الزعيم الليبرالي خورخي إيسو غاتان، وامتدت الانتفاضة إلى كل أنحاء البلاد. فعطل الرئيس مارتيناك لوسينا بويث الكونغرس وفرض حالة الطوارئ في كل أراضي الجمهورية الكولومبية.

مونيكاً: — ولكنها الآن تتكلم الإسبانية بإتقان. أما أبواها فلا،
فالأبوان يتكلمان إسبانية معكرونية... والمشكلة الوحيدة للطفلة هي أنها
لا تستطيع أن تنسى هتلر. إنها متأكدة من أنه ما يزال حياً، بالرغم من
أن الأسرة تقول لها وتعيد إنه قد مات.

غابو: — إنها معذبة بذكرى الحرب. بما رآته وما سمعت عنه.
واصلي يا مونيكاً. اروي لنا القصة حسب الأصول: «كانت هناك طفلة
بولونية...» ليست لها أي علاقة بآنا فرانك، أليس كذلك؟

مونيكاً: — إننا في بوغوتا، في أوائل العام ١٩٤٨، قبل شهر من
اندلاع البوغوتائو. في منطقة مركز المدينة تعيش منذ بضع سنوات أسرة
بولونية، بعض أفرادها مروا من معسكرات الاعتقال. أصغر أفراد الأسرة
هي طفلة في العاشرة، تعاني صدمة نفسية من شخصية هتلر. وعنوان
القصة بالضبط: مؤامرة صغيرة لقتل هتلر.

غابو: — لقتل هتلر في وسط بوغوتا... تورية مثيرة للفضول.
مونيكاً: — الطفلة تعيش منغلقة جداً على نفسها. تجد صعوبة في
التواصل، من الوجهة الانفعالية. ليس لها أصدقاء تقريباً. وقد انتبه
الجيران وآباء التلاميذ إلى ذلك فيحاولون دفع أبناءهم إلى اللعب معها،
ويدعوها للتنزه، ولكن دون جدوى تقريباً. وفي أحد الأيام يذهب
بعض زملائها في المدرسة لزيارتها، وعندما يدخلون إلى حجرتها
تنزوي مرتعبة، وتسال إذا ما كان هتلر لم يره حين جاؤوا. «إذا ما
سألكم هذا السيد عني، فلا تقولوا إنكم تعرفوني.. أرجوكم، لا تخبروه
أين أسكن...»

غابو: — ما الذي كانت تفعله الطفلة عندما دخل أصدقاؤها إلى
غرفتها؟

مونیکا: — كانت تلعب بالدمى. لديها دمسى قماشية وهي تتحدث إليها، وتزنيها... إن عالمها حميم جداً، وشخصي جداً.

غابو: — يمكن لهذه العلاقة أن تكون كاشفة.

مونیکا: — كثيراً ما ترفض الطفلة الذهاب إلى المدرسة، بل والخروج من الباب إلى الشارع.

غابو: — والأبوان قلقان، يشترهان لها دراجة، زلاجة...

مونیکا: — ولكن دون جدوى. إنها تخاف الخروج لأنها مقتنعة من أنه هناك في مكان ما خارج البيت، يوجد رجل يدعى هتلر سيقتلها.

غابو: — وكيف تتصور هي هتلر؟

مونیکا: أصدقاؤها الذين سمعوا تتكلم عنه يحاولون الاستفسار عن يكون، ولكنهم بدلاً من أن يسألوا آباءهم، يتوجهون بالسؤال عنه إلى خادمة عجوز، ثرثرة جداً ومشعوذة، وحين ترى الرعب في وجود الأطفال تقول لهم أول ما يخطر لبائها: إنه رجل شرير جداً، له شعر أسود وشارب، إلى آخره، إلى آخره.

غابو: — ألا يخبرهم أحد بالحقيقة، أو يريهم صورة من مجلة، أو

يحدثهم عن الحرب؟

مونیکا: — هذا أمر يجب العمل عليه. فالمعلومات أو نقص المعلومات التي كانت منتشرة في هذه الأنحاء حول هتلر ستكون أمراً مقنعاً.

غابو: — المثير للفضول هو لو أنهم سألوا آباءهم فقد يتلقون الإجابة نفسها: إنه رجل خبيث، إلى آخره. فحين يتعلق الأمر بالأطفال، يرى البالغون أن هذه الأسئلة تغير الحفيظة.

مونيكاً: — وكان هناك من قال لهم إنه ألماني. وكان الأطفال قد سمعوا أناساً — أبوي الطفلة مثلاً — يتكلمون الألمانية.

غابو: — أو البولونية. فأني واحدة من هذه اللغات هي مجرد لفظ غير مفهوم بالنسبة إلى الأطفال.

مونيكاً: — وهذه معلومة مهمة، ذلك أن هناك نمساوياً يعيش في بوغوتا منذ سنوات وملك صيدلية. هذا الرجل ذو الشعر الأسود والشارب، والمقيت جداً، يمكن له أن يتكلم بالألمانية في لحظة ما أمام الأطفال، فيكون ذلك كافياً لكي يعتقدوا — أو يتأكدوا — أنه هو هتلر الذي يبحثون عنه.

مانولو: — وهل كان ما يزال رائجاً في تلك الفترة احتمال ألا يكون هتلر قد مات؟

غابو: — ربما كان الأمر كذلك في بعض الأماكن... ولكن من المعروف أن جثته أحرقت ولهذا لم تظهر.

مانولو: — لقد سمعت الطفلة إشاعات... وما يعتقدُه الأطفال هو

أن هتلر حي وأنه قد جاء باسم آخر ومظهر آخر لينتحي في بوغوتا.

غابو: — جاء لينتحي... أم ليطارد الطفلة. ويمكن للكبار أن

يحركوا الخوف بالقول إن ذلك صحيح، وإن هتلر هو مسنخ مريع

اختفى من ألمانيا دون أن يترك أثراً، وما الذي يريده الأطفال أكثر من

ذلك لكي يتحولوا إلى فرسان جوالين؟

مونيكاً: — وفي أحد الأيام، يأخذ «المسنخ» شكلاً في صورة

الصيدلي، فهو رجل متعجرف، منفر، ويتكلم الألمانية... وكل ما سوى

ذلك.

غابو: — هل يندمك في أي شيء كون الرجل صيدلانياً؟ هل سيُحضّر ممّاً مما يزيد من شكوك الأطفال؟
مونيكّا: — المسألة هي أن له علاقات غرامية مع امرأة متزوجة، وزوج المرأة الذي لا يعرفه بمضي باحثاً عن عشيق زوجته...
غابو: — الآن أنت تعقدين الأمور حقاً. ما علاقة كل هذا بالصيدلية؟

مونيكّا: — بدا لي أن الصيدلية هي المكان المثالي من أجل اللقاءات العاطفية. إذ يمكن للمرأة أن تدخل إليها وتبقى فيها لبعض الوقت، منتظرة إعطائها حقنة أو أن يعد لها الصيدلي شراباً. ومن الشائع كذلك أن الصيدالة يقومون بدور الطبيب أحياناً.
غابو: — حسن. الأطفال الذين اكتشفوا هتلر أخيراً، يقررون إذن أن يقتلوه.

مونيكّا: — باعتباره هتلر «الحقيقي»؟
غابو: — أفترض بأن الأطفال في أوج عصبيتهم وهذيانهم، قد وجدوا أنفسهم أمام مرشحين أو ثلاثة مرشحين لمنصب هتلر، ولكنهم اضطروا إلى استبعادهم... إلى أن ظهر الصيدلاني الذي توفر فيه كل المواصفات المطلوبة.

مونيكّا: — يمكن أن يكونوا قد عثروا كذلك على صورة لهتلر، ولكنهم يستنتجون، بكل رصانة، بأن الرجل قد بدّل مظهره لكي يتمكن من إنجاز مهمته الرهيبة.
غوتو: — وتذكر كصيدلاني.

غابو: — أول ما يفعله هتلر في مثل هذه الحالة هو خلق شاربته وتجهيد شعره. والمهم هنا هو أن يكون الأطفال مقتنعين من أنهم قد

عثروا عليه. فإذا كانوا يؤكدون بأن الصيدلي هو هتلر، فيحسب على الصيدلي أن يكون هتلر. وليس علينا أن نقلب الأمر أكثر. مانولو: — من المؤكد أن الوضع المثالي هو أن يكون هناك تشابه، مثل الخلاق في فيلم الدكتور العظيم.

مونیکا: — لقد فكرت أحياناً بأنه يمكن للأطفال أن يفاجئوا الصيدلاني ناغماً، بعد أن يكون قد سكر، فينتهزون الفرصة لكي يضعوا له شارباً صغيراً مثلاً. تروقني فكرة خلق ما يشبه الإثبات، أو يحاولوا القيام بإعدامه، أو اغتياله، ولكن نتائج كل تلك المحاولات تكون فاشلة. غايو: — عليك أن توضحي لي أمراً: هل قصتك هي قصة طفلة تسيطر على عقلها صورة هتلر، أم قصة جماعة أطفال يسعون جاهدين إلى العثور على هتلر وقتله؟

مونیکا: — القصةتان متداخلتان، أليس كذلك؟ وهناك قصة ثالثة، أعني قصة الزوج المخلوع... ولكن يمكن للفيلم محمله أن يوصف بأنه قصة عمليتي اغتيال وضحية واحدة.

غايو: — فلننس اللحظات قصة الخيانة الزوجية. ولنحاول التركيز على الأطفال. ولماذا بدأت الطفلة تتراجع إلى الخلفية؟

مونیکا: — كل أعمال الأطفال تتصاعد في خدمتها.

غايو: — ولكن هي نفسها، ألم تتحول إلى مجرد مرجع وحسب؟ مانولو: — إنما حضور غائب.

غايو: — لا بأس. فلنتركها هكذا. وإذا ما احتجنا إليها فسنعود للبحث عنها.

مونیکا: — عندما يظن الأطفال بأنهم قد توصلوا إلى اكتشاف هتلر، يطلبون من الخادمة المحجوز أن تحضر لهم سمّاً، مزيجاً شيطانياً من

تلك العقاقير التي تُحضّر من رؤوس ثلاث ضفادع، وأربع قوائم عنكبوت وذيل حردون.

غابو: — أخبريني بالحقيقة، لقد كانت تلك العجوز هي خادمة جدتك، أليس كذلك؟ تلك الخادمة التي كانت تطلق النار من كل مساماتها...

مونيكاً: — لم أكن قد فكرت بهذا الأمر.
غابو: — القصة تمضي جدياً. إنما تمتلك لياً، وفيها تداخلات جدية جداً.

مونيكاً: — لقد كان هذا أحد الأمور التي أود معرفتها: هل تستحق القصة عناء مواصلتها؟ والشيء الآخر هو: هل المواقف مقنعة، سواء موامرات الأطفال أو انتقام الزوج المخلوع؟
غابرييلا: — ولكن، هل سيصل الأمر بالأطفال إلى تنفيذ خطتهم؟

غابرييلا: — سينفلونها، أجل، ولكن الأمر كله سيبقى مجرد عمل طقوسي وحسب، وهو أمر لا يتوصلون إلى معرفته. فتحضّر ذلك العقار من أربع عيون ضفادع وذيل حردون وأربع شعرات من رأس امرأة هو بالنسبة إليهم أمر جدي، ولكنه بالنسبة إلى المشاهد لا يعدو أن يكون مجرد لعب. حسن، وبينما الأطفال يقومون بتنفيذ خطتهم، يأتي الزوج المخلوع...

مانولو: ما الذي تفعلينه بآلة التسجيل هذه؟

مونيكاً: — اسمعوا.

غابو: — هذا كلام باللغة الألمانية. ألا يكون صوت هتلر، آيه؟

مانولو: — هتلر في مدرسة سان أنطونيو الدولية للسينما والتلفزيون... يا للفضيحة!

مونيك: — ربما أن الزوج يقتفي كذلك أثر صوت. اسمعوا الصوت. لقد توصل إلى التعرف عليه، أعني على الصيدلاني. غابو: — لقد قمت بتطوير القصة الموازية دون أن نحرينا أي شيء عنها.

مونيك: — القصتان تلتقيان معاً في يوم التاسع من نيسان. ففي هذا اليوم يتمكن الأطفال من جعل الصيدلاني يتناول العقار — أو ملعقة منه على الأقل — ويقوم الزوج المخدوع بقتله بعد قليل حين يفاجئه وهو مع زوجته. ولكن العنف يندلع في ذلك اليوم في الشوارع، وعندما تكتشف جثة الرجل المسكين، يعتبر على الفور بأنه أحد ضحايا العنف. مانولو: — وموت هتلر، ولكن ليس هناك مذنب.

مونيك: — والأطفال السعداء يذهبون بحثاً عن الطفلة. ويقولون لها: «لا تختبئي بعد اليوم. لم يعد بمقدور هتلر أن يلحق بك الأذى. لقد قتلناه».

غابو: — تعجبني القصة ولكنني أشعر بأنها مازالت فجّة بعض الشيء. فالأطفال يقررون العمل من أجل إنقاذ الطفلة؛ وهم أنفسهم لا يتعرضون للخطر. أظن أن القصة تنشتت عند هذه النقطة.

مونيك: — سيكون من الجيد أن يتوصل بعض الراشدين — وكذلك بعض للمشاهدين — إلى القناعة، مثل الأطفال، بأن الصيدلاني هو هتلر. وبالنسبة، ألم يكن هتلر غسواً؟

غابو: — ولكن يجب توخي الحذر: فهذه قصة أطفال. ويجب ألا نخرج مطلقاً من جو الأطفال. إذا ما أدخلنا إليها الكبار، فإن القصة

ستفكك. ويجب أن تكون الكاميرا دوماً هكذا، أعني عند مستوى
خصرنا، على مستوى خط نظر الأطفال.

غابريلا: — وخصوصاً من أجل التشديد على نظرهم إلى
الصيدلاني.

غابو: — لأنه إذا ما دخل الكبار، فكل هذا سيفسد. الأطفال
يستسلمون دون تحفظ للتخيل، للإبداع، للهواجس... فهتئ بالنسبة
إليهم... مرتزق، كائن جبار وإعجازي لا بد من تدميره من أجل إنقاذ
صديقتهم الصغيرة.

بيتركا: — ومع تقدم الأطفال في خطتهم، يمكن للطفلة أن تبدأ
بالخروج من محبسها، وأن تشارك قليلاً في العملية.

غابو: — لا بد من مواصلة بناء شخصية الطفلة. فهي ليست
مقدمة بما يكفي حتى الآن. فالطفلة ستكون في مركز كل الموقف الذي
سيؤدي إلى التفجر، ابتداء من النزاع نفسه وحتى الحصول على
معلومات عن الوغد.

غابريلا: — ولا بد أن تأخذ شخصية الصيدلاني بالتطابق شيئاً
فشيئاً، ودون أن يلاحظ ذلك، مع صورة هتلر. يؤكد الأطفال
شكركهم بالاستناد إلى مجموعة عناصر يوفرها لهم الصيدلاني نفسه، دون
أن يدري.

مانولو: — مهمة جهدة لكاتب السيناريو.

غوتو: — وللمخرج، وللممثلين، وللطاقم بكامله.

غابريلا: — في أحد الأيام يلاحظ الأطفال أن هناك في الصيدلية
أو في بيت الرجل جزمة، تبلى وكأها جزمة عسكرية. وتتضخم الجزمة

في مخيلتهم، لأنهم يربطون بينها وبين جزمات عسكرية أخرى رأوها في صور عن الحرب، ويقولون: «إنه هو، لا شك في ذلك».

غابو: — وكلما اشتبهوا بشخص، في أثناء تحرياتهم، يهرعون لرؤية الطفلة ويصفونه لها. فتقول لهم: «لا، إنه ليس هو، لأن فيه كنا أو ينقصه كنا...» ولكن المعلومات عن الصيولي بالمقابل تتطابق تماماً مع الصورة التي تخيلها.

مانولو: — ولكن، ألن تذهب بنفسها لكي تراه، بأمر عينها؟
غابو: — إنما لا تتجراً على عمل ذلك. فإذا ما كان هو هتلر، مثلما تظن، فإنها لن تذهب إلا لرؤيته ميتاً.

غابريلا: — يجب أن يبقى واضحاً بأن الأطفال لا يقتلونهم.
مونيكاس: — لن يقتلوه. ولكنهم سيظنون بأنهم فعلوا ذلك.
بيتوكاس: — الأمر الواقع هو أن الرجل يموت. ويكون موته بسبب قضية الخيانة الزوجية.

غابو: — لا بد من إعطاء مدى واسع لهذه القصة. لا مجال للقسر فيها. يجب علينا أن نفرق فيها مثلما في تيار، وأن نتركها تجرنا. وبما أن هتلر هذا غير موجود إلا في مخيلة الطفلة، فإنها هي الوحيدة التي تعرف من هو وكيف هو شكله، وهي وحدها القادرة بالتالي على التعرف عليه. ولكن هناك مشكلة. فهم يقولون لها: «تعالى لكي تريه» فتد عليه: «لا. إذا ما رأيي فسيمسك بي». أنا أرى فيها حكاية أطفال — حكاية جميلة ورهيبة — ولا بد من الحفاظ عليها متماسكة جيداً حتى لا تتفتت. لنرى، من يخطر له شيء يتيح لنا أن نتقدم؟

غوتو: — لا ضرورة لأن تكون الطفلة هي الوحيدة التي تشعر بأنها مهددة. لأنه إذا كان ذلك للدعو هتلر شريراً إلى هذا الحد، فإنه

يشكل خطراً على الجميع. ويمكن لها أن تتحدث مع أصدقائها بأنه إذا ما تمكن من قتلها، فإنه سيحاول أن يقتلهم هم أيضاً.

مانولو: — باعتبارهم متواطئين معها.

غابو: — ألا ترون أننا نصنع نسخة حرة من عسارف مزمار

هاملن؟

غوتو: — ما يقوله صحيح، يجب أن يكون الصيدلي نفسه هو من

يقدم مرراً للالتباس.

غابو: — ما يقوله من؟

غوتو: — هنا، مانولو، إنه يكلمني بصوت خافت. ما رأيكم

هنا: في أحد الأيام يأتي الرجل مخموراً، ويحييه أحد الأطفال، فرفع هو ذراعه دون وعي بحركة تذكر بالتحية النازية، ويقول شيئاً ما باللغة الألمانية.

مانولو: — على ألا يكون ما يقول «هايل هتلر»، أرجوك.

غابو: — ولكن، إذا كان الطفل هو الذي يؤدي التحية، فإن

الاحتمال الأكبر المتوقع هو أن الرجل سيؤنيه: «بني، لا تلعب هذه اللعبة، إنها شيء قبيح جداً...».

غوتو: — الطفل لا يؤدي التحية النازية. ولكن، بما أن الرجل

يأتي مخموراً...

مونيكا: — أنا تعجبي المغالطات والالتباسات لأنها تُبرز فكرة

اللعبة. وهو ما أريد تحقيقه في قصة شخصها من الأطفال...

غابو: — كوني على حذر بشأن الأطفال، فقد يكون من غير

الممكن التنبؤ بتصرفاتهم. فأحدنا لا يستطيع أن يعرف الحسد الذي يمكنهم أن يصلوا إليه...

غابرييلا: — ولكن هذا الأمر يجب أن يكون واضحاً لدى
مونيكا: ما هو الحد بين ما يريدون عمله وما يتجرؤون على عمله. وأنا
أرى أنه يجب ألا ينفذ الأطفال خططهم.

مانولو: ما الذي تعنيه بهذا؟ أتريدن ألا يصل الأمر بالصبيلى
إلى تناول الشراب الذي يُعدّونه له؟

غابرييلا: — أو أن لا يتوصلوا هم أنفسهم إلى تقديمه إليه.
غوتو: — يدخلون في أحد الأيام إلى غرفة الرجل ليستبدلوا دواء
يضعه دوماً على الكروميدينو إلى جوار سريره، فيجدون الرجل ميتاً.

مونيكا: — ويحدث هذا في يوم التاسع من نيسان.

غابرييلا: — أو في الليلة السابقة.

غابو: — لم تعودى بحاجة إلى البوغوتائو يا مونيكا.

مونيكا: — لم أعد بحاجة إليه؟ لماذا؟

مانولو: — أنا أعجبتني فكرة البوغوتائو.

غابرييلا: — وأنا أيضاً.

غابو: — دعوني أفكر. سيكون من المريع أن تفكر الطفلة بأن
كل ما يحدث هناك في الخارج هو من عمل هتلر. سيكون تصرفاً قاسياً
من جهتنا. ألن تضطر الأسرة كلها، التي تعيش في مركز المدينة، إلى
الجلء عن بيتها والبحث عن مكان آمن للنجاة؟ ثم إن إعادة بناء تلك
الأجواء يا مونيكا، مع مستوى العنف والدمار الذي سيخيم على
الشوارع لا بد أن يكلف ثروة طائلة. اللهم إلا إذا قررت التصوير
بالأبيض والأسود لكي تتمكني من استخدام مواد من الأرشييف في
المونتاج، سواء من الأفلام الوثائقية أو الصور الثابتة... إنني أفكر بصوت

عالٍ على كل حال. وخوفي هو من أن يتشتت الفيلم في اتجاهات عديدة
وفلت من أيدينا، مثل دفقة ماء.

مونیکا: — المشكلة الكبرى بالنسبة إليّ ما تزال تتمثل في هتلر
نفسه. لأن الأطفال هم الذين سيضفون المصادقية على الشخصية.

غابو: — أنتِ بحاجة إلى هتارين مزيفين على الأقل حتى تكسب
تأكيدات الطفلة القوة المطلوبة، وعندما يقدمون لها وصفاً للثالث،
تقول: «إنه هو». هتاران غير حقيقيين قبل الوصول إلى هتلر
«الشرعي»، هل تفهميني. العدد المطلوب هو ثلاثة. فواحد فقط
سيكون قليلاً، وأربعة سيكونون كثيراً.

غابرييلا: — جميعهم يعملون في مهن مختلفة.

غابو: — على ألا يكون أي واحد منهم رساماً.

مانولو: — ولا حلاقاً.

غوتو: — والصيدلي يكتشفه أحد الأطفال بالمصادفة. فأمه ترسله
إلى الصيدلية لشراء صابون، فيعطيه الصيدلي قطعة صابون غير مغلفة،
تنبعث منها رائحة شحم، ويقول له: «هذا أفضل صابون».

مونیکا: — لا أجد هذا ظريفاً.

مانولو: — إنها نكتة قاسية.

غوتو: — ما أردت أن أقوله هو أن الأطفال ليسوا ماهين، لقد
سمعوا بعض الأشياء... الطفل يشم ويهرع لينقل شكوكه إلى زملائه
الآخرين.

غابو: — الشيطان مثلما هو، إنه لا يحتاج إلى تصويره
كاريكاتورياً. وقبل أن ينصرف الطفل ومعه قطعة الصابون، يثرع
الصيدلي غطاء مرطبان ويقدم إليه بعض السكاكر.

غوتو: — أجل، ولكنه لا يأكلها. بل يقدمها إلى القط.

غابو: — والقط يشمها وينصرف عنها.

غابرييلا: — أو أنه يلحسها ويسقط ميتاً هناك.

غابو: — وماذا لو تجرأ أحدهم على تلويق السكاكر؟ لن يحدث

له أي شيء، فيأتي هذا الأمر ليؤكد أن الصيدلي ليس هتلر. إنني أحاول

أن أجاري منطق الطفل وأن أدخل إلى جماعة الأطفال عنصراً يتطلب

الجدال.

غوتو: — ولكن أحد الأطفال كان قد سمع شيئاً عن جيل

الشياطين، فينبههم إلى أن الأمر مجرد خدعة لبلبلتهم.

غابو: — ومن وضع مثل هذا يمكن أن تبرز فكرة خلطة الشراب

التي يعدونها.

مانولو: — بمساعدة الخادمة باعتبارها مستشارتهم في شؤون

السحر.

غابو: — هؤلاء الأطفال ليسوا ملائكة. إنهم سحرة أكثر من

الساحرات. ربما يحصلون على سكين ويتقنون جمجمة الرجل المسكين،

أو على بندقية صيد ليملؤوا جسمه بالخرق حين يصادفونه في الشارع.

إن لقصص الأطفال هذه مزية خاصة، إذ يمكن الاعتماد عليهم للقيام

بأي شيء، مهما بدا غير معقول. الكبار يتنكرون، يحاولون عدم إظهار

غرائزهم، أما الأطفال في المقابل... وأصلي العمل على هذه الشبكة يا

مونيكاء؛ فمن الممكن أن يخرج منها فيلم جميل.

مونيكاء: — أأمل ألا يحدث لي مثل ما جرى لك مع قصة

البيانو...

غابو: — آه، هل أخبرتكم بهذه القصة؟

غوتو: — عفواً، عن أي قصة تتكلمون؟

غابرييلا: — ياه، ياه... هل هناك أسرار في الورشة؟

غابو: — إنها قصة عن ييانو. وقد ألهمنا القصة قبل زمن طويل جداً من ظهور فيلم البيانو الذي أخرجه جين كامبيون. هل تحبين سماعها مرة أخرى يا مونيكا؟ أم أنك تفضلين الخروج للراحة؟
مونيكا: — لا أريد الخروج.

غابو: — إنها القصة نفسها التي تعرفونها... فلا تقولي لي بعد ذلك إنني لم أحذرك! مونيكا: — وكان سيُخرجها للسينما غوتيرث أليا، أليس كذلك؟

غابو: — بلى، ولكن الوقت مضى، ولم نجد منتجاً... — أعني أن نيتون قد تشاجر مع المنتج — وفجأة... ظهر فيلم البيانو لكامبيون، وحقق نجاحاً عالمياً! ومن سيصدق الآن أن قصتنا كانت سابقة؟ بالرغم من أن براءة حقوق القصة مسجلة.

مانولو: — وهل كان عنوان قصتكم هو البيانو أيضاً؟

غابو: — العنوان الموقت كان إلى إيليسا، وهو نوع من التكسرم للذكرى بنهوفن. والحقيقة أن الشيء المشترك الوحيد الذي تتضمنه القصتان هو فكرة وجود ييانو في مكان غريب وغير مألوف.
مونيكا: — المكان في حالتكم هو منطقة غير مأهولة في كولومبيا، يسيطر عليها رجال حرب العصابات.

غابو: — والزمان هو ثلاثينيات هذا القرن. السيد كامبوثنانو، أحد أكبر المتنفذين في بوغوتا يقرر أن يقدم إلى ابنته إيليسا ييانو كهدية في عيد ميلادها. وإيليسا هي طفلة ناضجة قبل أوانها، تبدو أكبر من

سنوات عمرها الست. والأب الذي يحبها بحنون، يتلقى خيراً بأن البيانو — المرسل إليه من فيينا أو من برلين — قد وصل إلى ميناء كارتاخينيا، ولكن لا بد من نقله إلى برغوتا عبر لمر أورينوكو، لأن منطقة لمر مجدلينا تخضع لسيطرة رجال حرب العصابات. يذهب السيد كامبوثانو لمقابلة رئيس الجمهورية ويطلعه على تفاصيل الوضع. فيتصل الرئيس على الفور بوزير الدفاع ويقول له: «أيها الجنرال، لقد قدمتُ وعداً. البيانو يجب أن يكون هنا في الموعد المقرر، مهما كلف الأمر». فمرد عليه الوزير: «اطمئن يا سيدي الرئيس. سنحقق ذلك». لقد انتبه الوزير إلى أن صهره المستقبلي — وهو ضابط شاب سيتزوج من ابنته في اليوم التالي — قد حظي بفرصة حياته العظمى. فيقول له: «أجل حفلة الزفاف. وعندما ترجع سيحري ترفيعك، وربما تُمنح وساماً. وعندئذ سيكون لحفلة الزفاف قيمة أخرى». ولا يتردد الضابط الشاب لحظة واحدة. وفي ذلك اليوم بالذات يجمع القوات والموارد اللازمة ليبدأ حملته وينطلق بحثاً عن البيانو. تبدأ عملية النقل. وحين يرى رجال حرب العصابات كمية الموارد التي عُبت لنقل ذلك الصندوق الضخم، يفترضون أنه لا بد أن يحتوي على شيء بالغ الأهمية، ويقررون منع وصوله إلى هدفه بكل الوسائل. هذا هو الفيلم: إنه قصة التقدم البطيء، والمكلف، والمنهك للصندوق، ميليمتر بعد ميليمتر، عبر أراضي غير مأهولة، ولا يمكن اجتيازها تقريباً... وفي أحد الأيام يفتح الصندوق ويكتشف الجنود أن ما يحتويه هو بيانو.. بيانو أبيض اللون؛ وفي يوم آخر يكون البيانو على وشك الانجراف مع تيار النهر...

إليزابيث: — وهو في الصندوق.

غابو: — حسن، في إحدى اللحظات يسقط الصندوق في هاوية،
وينفتح لدى السقوط ويظهر البيانو كاملاً. ولكنه يبقى سليماً لحسن
الخط. صحيح أن إحدى قوائمه تنخلع، ولكنهم يعيدونها فوراً إلى
مكانها.

غوتو: — وما الذي يفعله رجال حرب العصابات في أثناء ذلك؟
غابو: — كل ما رويته يجري وسط الكماخن، والاشتباكات،
والهجمات... رجال حرب العصابات لا يمنحون الجنود هدنة ولا
يطلبون هدنة. ويتقدم البيانو مخلفاً وراءه جثثاً متناثرة، ومشهد أرض
محروقة... وبما إن المعارضة للنظام قوية في العاصمة أيضاً، فإن وصول
القوات العسكرية إلى بوغوتا يؤدي إلى اندلاع انتفاضة شعبية عارمة
للحيلولة دون إدخال الصندوق إلى منزل آل كامبوثانو. ومن أحد
نوافذ البيت يمكن رؤية وميض الحرائق، وسماع دوي المعارك... ولكن
الضابط الشاب يشق الطريق مع قواته بالدم والنار ويتمكن من وضع
البيانو في الصالون الباذخ، قبل دقائق من بدء حفلة عيد الميلاد. وتدخل
إيليسا وهي ترتدي ملابسها مثل أميرة، وتحبّي أباهما والمذعورين بطاطاة
رأسها، ثم تجلس بحركة رشيقة وراء البيانو وتبدأ العزف: «تيرا —
تيناتين — تاري — تاتاتين...» قولوا لي الحقيقة: أليست قصة جميلة؟
مانولو: — ولماذا تشعر بالقلق؟ ليست لها أي علاقة بقصة فيلسم
البيانو.

غابو: — لست قلقاً. ففي اليوم الذي ستمكن فيه من إنجاز
الفيلم سننجزه بالرغم من كل شيء. ثم إن براءة الحقوق مسجلة.
السيناريو كتبه ليتشي ديفغو، مع أننا أنا وتيتون تدخلنا فيه أيضاً... أنا

أحب أن أعيد صياغته.. أن أبسطه بعض الشيء... لقد ملأه ليتشسي
بالحمام الزاجل، ولست أدري بأية أشياء كثيرة أخرى...

مونيكاً: — أنا أرى فيه تورية مريّة.

غابو: — أجل، وهذا أمر يعجبني، لأنه أشبه بصورة شعاعية
حقيقية لكونولومبيا. إنه بلادنا من أعلاها إلى أدناها.

إليزابيث: — والمثير للفضول هو امتزاج عدة أجناس فنية في قصة
بسيطة: فهناك شيء من الهجاء السياسي، وشيء من أفلام المغامرات،
ومن التراجيكوميديا...

غابو: — حسن يا مانولو، هل نظمت أفكارك؟

مانولو: — إنها قصة معقدة بعض الشيء كما يبدو لي. قصة
شخص أقصى آماله وتطلعاته هي أن يصير كاتب أغاني بولرو معروف.
الشخصية رجل متقدم في السن، يعيش في غرفة بائسة في هافانا القديمة.
ولست أدري كم من الأغنيات كتب.. خمسة آلاف، ستة آلاف أغنية
بولرو، ولكن لم يغن أي مغن أغنية واحدة منها. إنه مؤلف أغان غير
منشور. إنه يتدبر أمره أحياناً لكي يسجل شريط كاسيت — بصوته هو
نفسه على إيقاعات بوبي موريه، أو بصوت جارة له تقلد أولغا غيبوت
— ويأخذ الشريط إلى إحدى محطات الإذاعة أو إلى وكالة موسيقية،
ليرى إذا ما كان هناك مغن يهتم بها. ولكن بلا جدوى، إنه غير
محظوظ... ولم يكن لرجلنا عمل ثابت، فهو يعمل عندما يستطيع ذلك
في إيقاف السيارات في مرآب...

غوتو: — سيقول إغناثيو إنه موقّف سيارات...

إليزابيث: — أقلت يعمل؟

مانولو: — ... في مرآب سيارات تابع لمطعم أو كباريه فخيم،
يمكن أن يكون كباريه «علي بار» لأن المغني بوتي، معبوده، كان يغني
هناك لوقت طويل. حسن، الرجل لم يعد يعمل هناك، ولكنه مازال
يتردد على المكان، كي لا يفقد العادة.

غابو: — إنما طقوس الحنين التي لا تُهزم.

مانولو: — وفي الحى الذي يعيش فيه، الجيران يشكون ويتلمسون
لأن الرجل يشعل المذياع بأعلى صوت — خورين، بيريت برادو،
لاريغرسيد وغيرهم من المغنين... — ويتحول في المكان هناك بعض
الزواج ممن يتصرفون بلا مبالاة...

غوتو: — ألا يجب أولئك الجيران الموسيقى؟

مانولو: — ربما كانوا يفضلون موسيقى الراب.

غابو: — أو لم يكن رجلنا يستمع إلى برامج موسيقى البوليرو؟

مانولو: — وكان يجب كذلك الموسيقى الراقصة، ولكن في
أعماقه، لم يكن هناك ما يمكن مقارنته بتلك الأغنيات التي تقول: «لن
توجد لحظة من النهار تكونين فيها بعيدة عني...»

غابو: — «معلّ في البعد...» إننا في أوج سنوات الخمسينيات،

هل أنا على صواب؟

مانولو: — أجل. وفي إحدى الليالي يدنو الرجل من «علي بار»
— وفي نيته التكلم مع قائد الأوركسترا أو مغني الفرقة، ليقترح عليه
بعض مؤلفاته الحديثة — فيجد الكباريه مغلقاً ويرى هناك عدداً من
رجال الشرطة عند المدخل. يحاول الاقتراب لكي يسأل عما حدث،
ولكن أحد رجال الشرطة يأمره بالتراجع، وفي هذه اللحظة يخرج
البارمان غايوسي...

غوتو: — وهو صديق قديم له...
مانولو: — ... ويخبره: لقد حاولوا سرقة قبعة وعصا المغني بوني
موريه.

غوتو: — في الكباريه؟
مانولو: القبعة والعصا موجودتان هناك، في خزانة، كتذكّار من
الأزمة الطيبة...

غابرو: — وجاء معجب متعصب ببوني، أو سكير...
مانولو: — إنما المرة الثانية التي يحدث فيها ذلك. ويؤكد البواب
بأنه رأى في المرتين مشبوهاً يخرج من المحل، وبه شبه كبير بالمغني بوني
— والواقع أنه قد قال في اعترافاته الأولى بأن من رآه هو بوني نفسه،
ولكنه عدّل أقواله عندما ذكروه بأن بوني قد مات — وأن الشيء
الوحيد الذي يفعله المشبوه قبل أن يختفي هو النظر بإمعان إلى عينيه.
غوتو: — كل هذا يرويّه البارمان. والموسيقي... بالمناسبة، ما هو
اسم الموسيقي؟

مانولو: — هل تقصد مؤلف الأغنيات؟ لقد أمضى حياته وهو
يسمع ألقاباً مثل ملك المامبو وأمير الغناء وما شابه ذلك من كل هذه
النوعت الرنانة، فقرر أن يطلق على نفسه لقب سلطان البوليرو.
غوتو: — حسن، يمكننا إذن أن نسميه سلطان...

مانولو: — لا، هذا الاسم يطلق هنا على الكلاب. فلنسمه خوان
إذا شئتم. القضية هي أن البارمان يخبر خوان بأن أشخاصا السيئنا أو
التلفزيون كانوا هناك قبل قليل، وكانوا يسألون عنه، وأنه هو —
البارمان — قد أعطاهم عنوانه — عنوان خوان — مؤكدا لهم أنهم

سيحلونه في بيته، لأنه شخص مرتبط بالبيت جداً. وهكذا يعود خوان راكضاً إلى بيته ويجد هرجاً ومرجاً كبيرين في الحي لأن هناك فريق تصوير ينتظره لإجراء مقابلة معه. لماذا المقابلة؟ لأنهم يحضرون لفيلم وثائقي عن بوتي والموسيقى الشعبية، وقد رأوا صورة له مع عظيم الإيقاع — كان هذا هو لقب بوتي — حيث يظهر المغني منحنيًا نحو خوان وهو يهمس له شيئاً ما في أذنه بمودة وانفتاح. وبما أن أطروحة الفيلم الوثائقي هي التأكيد على أن شعبية بوتي لا تستند إلى كونه عظيم الإيقاع وحسب، وإنما كذلك إلى طبيعته نفسها، إذ على الرغم من كونه نجماً حقيقياً، فقد كان في الوقت نفسه شخصاً متواضعاً ودوداً، دون أي ذرة من العجرفة والتكبر... وها هو الدليل على صحة تلك الأطروحة: إنه الصورة التي يظهر فيها بوتي العظيم وهو يشاطر عامل مرآب بئس أسرار، إلى آخره، إلى آخره. حسن، تنطلق أصوات الاستعداد المعهودة، ويبدأ التصوير ويوجهون إلى خوان السؤال الصارم: «ما الذي كان يقوله لك بوتي موريه في هذه الصورة؟» وخوان — الذي لا يستطيع أن يتذكر أي لعنة كان يقول له بوتي عند التقاط الصورة، ولكنه يشعر بأنه لا يمكنه أن يضيع هذه الفرصة بأي حال — يرد قائلاً إن عظيم الإيقاع، صديقه الحميم، كان يقول له إنه سيفني في اليوم التالي أغنية بوليرو من نظمه، لأنه — وينظر إلى الكاميرا مباشرة — مؤلف أغنيات وبوتي بتحرته كـ... «قطعاً ستوب!» يصرخ المخرج الذي انتبه إلى ما يجري، ويحاول أن يشرح لخوان بأن هناك مشاكل في أجهزة الصوت وأنهم سيعودون في الأسبوع التالي... وهو باختصار يتعلل بهذه الذريعة أو أي ذريعة أخرى ثم يُصدر أمراً، فيحمل الجميع

آلات التصوير والميكروفونات، كما لو أنهم كانوا ينتظرون صدور ذلك الأمر، ويتصرفون من حيث أتوا... أفا لا يمكنكم أن تتصوروا مدى التوتر الذي أشعر به! انظروا كيف أتعرق! هل ينقصني شيء؟
سينيل: — للوهلة الأولى ينقصك شراب بارد أو مغلي.

غابو: — فلنر، اهدأ قليلاً... حاول أن تروي لنا مجدوء ما الذي يحدث للرجل «كان هناك حارس سيارات يولف أغنيات بولسرو. وفي أحد الأيام...» هكذا، من الألف إلى الياء. «كان يا ما كان... كان هناك خادم رجع إلى البيت وهو يرتجف وقال لسيده: "سيدي، لقد رأيت الموت في السوق وقد أوما إليّ متوعداً". فقال له السيد: "خذ هذا الحصان وهذه النقود واهرب فوراً إلى سامارا". يفعل الخادم ذلك. وبعد قليل، يلتقي السيد في السوق بالموت، ويسأله: "لماذا أومأت إلى خادمي لِماعة توعداً؟" فيرد الموت: "لم تكن لِماعة توعداً، وإنما استغراب، لأنه عليّ أن أقبض روحه هذا المساء في سامارا وقد فوجئت برؤيته هنا، بعيداً عن سامارا". هذه هي طريقة قص حكاية وفق الأصول. إذا لم يكن بالإمكان اختصار قصة إلى هذه الحدود، فلأن هناك نقصاً أو زيادة فيها. فلنبداً بالتسلسل إذن يا مانولو: ما هي بالضبط القصة التي تريد أن ترويها؟

مانولو: — حسن، أنا أرى أن ذلك العجوز هو رمز للإخفاق الأبدي، لأنه...

غابو: — أعذرتي لمقاطعتك. ولكن، هل تريدني أن أخبرك ما هي مشكلتك؟

مانولو: — ما هي؟

غابو: — أنت لديك شخصية، ولكن ليس لديك حبكة توطر شخصيتك فيها. وهذه مشكلة أكثر تواتراً مما نعتقد، ولكن من الممكن حلها بحسن الحظ.

مانولو: — أنا لدي قصة في الحقيقة، وكل ما هنالك هو أن أعصابي تخونني.

غابو: — لا، لو كانت لديك قصة لما ضيعت نفسك في تفاصيل. ولكنك قلت مثلاً: هناك رجل عجز يتطلع طوال حياته إلى أن يكون مؤلف أغنيات، وفي أحد الأيام يذهب إلى الكباريه الذي يفسني فيه معبوده ويعلم هناك بأنهم قد حاولوا سرقة ثيابه الأثرية، وأن هناك من يبحث عنه هو نفسه لإجراء مقابلة معه... لست أدري، إنني أرتجـل، فلنر إذا كنا نوفر للقصة بعض الاستمرارية.

مانولو: — أو لم تكن روايتي لها هذه الصورة... تقريباً؟

غابو: — علينا أن نحاول عدم السماح للأشجار بأن تمنعنا من رؤية الغابة. فقصة الموت في سامارا يمكن أن تروى دون أن نوضح ما الذي كان يفعله الخادم في السوق ودون أن نقول إن السيد قد هـرث رأسه عندما سمعه، ودون أن نقول إن كنارياً قد غرد في قفصه في تلك اللحظة...

مانولو: — ولكنك في دوس اللاتينية قلت، إذا لم تخفي الذاكرة، إن المحامي كان يزرر صدره وإن السكرتيرة قدمت له القهوة...

غابو: — لأنني أملك القصة مكتملة في رأسي فإنه بإمكانني أن أقصها بأدق تفاصيلها. ولكنني لو استغنيت عن هذه العناصر، فإن القصة ستبقى هي نفسها.

مانولو: — حسن، ما هي النقاط المثيرة للشك؟

غابو: — لماذا يذهب العجوز إلى الكباريه؟

مانولو: — ألم يتضح هذا؟ إنه يذهب ليقدم شريط كاسيت إلى الموسيقيين الذين يعزفون هناك.

غابو: — ولكنه لا يذهب إلى هناك كل يوم... إنه يذهب في هذا اليوم بالذات لأن شيئاً عظيماً حدثاً سيحدث هناك.

مانولو: — السرقة. محاولة السرقة. بل محاولة السرقة الثانية.

غابو: — وهل له أية علاقة بذلك؟

مانولو: — عملية السرقة تفيدني في تمكينه من وضع خطته لاجتذاب بوتي.

غابو: — انتظر، انتظر... ألم تكن قد قلت من قبل بأن بوتي قد مات؟

مانولو: — خوان يحاول أن يعيد إنتاج موقف من الماضي. إنه يريد إعادة تكوين الماضي إذا شئت.

غابو: — آه، القصة تدور في زمن ولكنها تميلنا إلى زمن آخر، وهذا الزمن الآخر في هذه الحالة هو سنوات الخمسينيات. لقد أمضى خوان حياته كلها وهو يحلم بأن يوافق معبوده بوتي موريه يوماً على غناء أغنية بولero من نظمه. وبما أنه حارس سيارات، فإنه يعتمد إلى وضع أشربة كاسيت في محفظة سيارة بوتي... انتظر لحظة: لم تكن هناك أشربة كاسيت في تلك الفترة.

مانولو: — إنه يضع له كلمات أغنياته في السيارة، ما يضعه ببساطة هو أوراق. ولكن بوتي يتجاهلها ولا ييدي أي اهتمام بها. وهكذا، حين يسمع خوان الآن قصة محاولة السرقة من بواب الكباريه...

غابو: — ... يستعيد الأمل برؤية معبوده يغني كلمات إحدى أغانيه غير المنشورة قبالة كأس من الروم. لقد صار بإمكانه تحقيق حلم حياته الآن. أهذه هي القصة التي تريد أن ترويها يا مانولو؟
مانولو: تقريباً.

غابو: — وهل يتوصل الرجل إلى هدفه أم لا؟
مانولو: — حين يسمع قصة محاولة السرقة وشكوك البواب بأن السارق هو بوتي نفسه... تخطر لخوان هذه الفكرة. ثم هناك مسألة الصورة التي يظهر فيها بوتي وهو يهمس بشيء في أذن خوان...
غابو: — أترى؟ ها أنتلدا تروي لنا شيئاً آخر. لقد كنا في خطوة العجوز: كيف سيتدبر الأمر لكي يجتذب المغني بوتي إليه؟

غوتو: — يجتذب شبح بوتي، أليس كذلك؟
غابو: — هذا يعتمد على الطريقة التي تنظر بها إلى الأمر. ففسي السينما لا وجود إلا للزمن الحاضر. فما يتصور العجوز حلوثه، يحدث فعلاً.

مانولو: — وهنا يتمكن خوان من اصطيد بوتي مستخدماً قبعته كطعم.

غابو: — آه، إنها عملية ابتزاز صغيرة إذن: فهو يأخذ القبعة إلى بيته ويُعلم بوتي بأنه إذا أراد استعادها... حسن، وما الذي سيحدث عندئذ؟ سيلهب بوتي لمقابلته بالطبع...

مانولو: — أجل. وعندما يدخل بوتي يرتعب خوان لدى النظر إلى وجهه، لأنه يتذكر أخيراً ما كان قد همس به بوتي في أذنه فيما مضى: «لا تواصل إزعاجي بأغنياتك البوليرو البرازية، وإلا فإني سأبدأ بركلك!»

سينيل: — هل كان شخصاً نزعاً إلى هذا الحد؟

مانولو: — إنه كذلك في القصة. وبالنسبة، لقد نسيت أن أقول إن خوان يحاول في مناسبتين سابقتين أن يتذكر ما كان قد قاله له بوتي، ولكن دون جدوى. وهو يرتعب الآن لأنه يسمعه يقول له: «لقد جئت في طلب قبعتي، يا للجنة!»... ولكن الذهول يسيطر عليه فجأة، لأنه رأى الصورة على الجدار، ويكون هذه الصورة بالذات تأثير المسكّن عليه. يتسم. فينتهز خوان الفرصة ليدعوه إلى الجلوس وتناول كأس معه... وعلى عكس كل التنبؤات، يوافق بوتي على الدعوة ويشرب كأساً من الروم، ثم يشرب كأساً أخرى، وأخرى... وبين رشفة وأخرى يسأله عن غايوسي، أي عن البارمان في كباريه «علي بار» وعن بعض نداء السهر المعروفين في المنطقة... وعندما يكون الاثنان قد سكرا، يطلب بوتي من خوان إحدى منظوماته، وخوان — الذي كان ينتظر هذه اللحظة طوال حياته — يُخرج ورقة من جيبه ويقدمها إليه بينما هو يحاول دندنة اللحن لكي يتمكن بوتي من البدء بالأغنية. وفجأة ينطلق بوتي في الغناء وينفجر خوان بالبكاء والبكاء والبكاء. لقد جنّ المسكين من السعادة، ولكنه لا يتمكن من كبح دموعه.

سينيل: — هذا هو ما يسمى عادة «بكاء الفرح».

غابو: — إنه شخصية خطابية فعالة جداً.

إليزابيث: — لقد توصلت في إحدى اللحظات إلى التفكير بنهاية

سعيدة، حيث يتحول خوان إلى مؤلف أغنيات مشهور.

غابو: — فلنر الآن ما صار لدينا: خوان رجل عجوز ومؤلف

أغنيات بولرو، وهي أغنيات لا يريد أحد أن يؤديها. وبما أنه حارس سيارات، فقد أتاحت له الفرصة لتسريب بعض المقطوعات إلى سيارة

مغنٍ مشهور، ولكن ذلك لم ينفعه في شيء. فالمغني المشهور لم يسأل الأغنيات أي اهتمام. ويتوصل خوان في النتيجة إلى أن الطريقة الوحيدة لشد اهتمامه إلى منظوماته هي في عرضها عليه في جو مناسب... في بيته.

سينيل: — بل في غرفته بكلمة أدق.

مانولو: — أجل، ولهذا السبب يسعى جاهداً من أجل إحضاره إلى غرفته. ولأنه يريد أيضاً أن يريه الصورة. فقد كان مصور كباريه «علي بار» قد التقط تلك الصورة في إحدى الليالي بينما كان بوتي يعطي مفاتيح سيارته لخوان لكي يوقفها في مكان مناسب... وقد همس في أذنه يومئذ بتلك الكلمات التي نعرفها.

غابو: — تمام. فلنرجع قليلاً إلى الورا. إنه حارس سيارات ينظم أغنيات بوليرو وأمنية حياته الكبرى هي أن يتعرف للمغني الشهير بوتي موريه على مؤلفاته ويغنيها... وبالمناسبة، لا بد أن يكون خوان قد قال لمعبوده في إحدى اللحظات إنه يريد أن يعرض عليه بعض أغنياته، ولا بد أن بوتي قد ردّ عليه: «أجل يا رجل، وكيف لا. سنتقي في أحد هذه الأيام...» ولكننا نعود إلى خوان: فحين يرى أن بوتي لم يف بوعده، يبدأ بوضع الأوراق التي تتضمن كلمات أغنياته في محفظة السيارة، ولكن دون جدوى. وفي أحد الأيام يلتقط لهما مصور صورة بينما بوتي يهمس شيئاً في أذن خوان، ويتدبر هذا الأخير الأمر لكي يهدي إليه المصور نسخة من الصورة، فيعلقها على جدار غرفته. وبما أن بوتي يواصل عدم اهتمامه به، فإن خوان يبدأ البحث عن أساليب أخرى لتقسر الوضع، إلى أن يرى في أحد الأيام عصا بوتي وقبعته...

مانولو: — تذكر أن مطاردته لبوبي هي من الماضي، بينما سرقة هذين الشيشين تحدث في الزمن الحالي.

غابو: — إنني أحاول رواية القصة بالتسلسل... إنه لا يتوصل مطلقاً إلى شد انتباه بوبي، ولكنه يسرق الآن أشياءه المحفوظة كذكرى، ويرسل إلى بوبي من يقول له: «إذا ما أردت استردادها، فتعال لمقابلتي». سينيل: — ولكن إذا كان بوبي ميتاً، فمع من سيرسل إليه الرسالة؟ مع منجمة روحانية؟

غابو: — مع البواب. فخوان واثق من أن البواب سيمر بوبي مرة أخرى. قل لي يا مانولو: في أي زمن تدور أحداث الفيلم؟ مانولو: — في الزمن الحالي.

غابو: — ومتى يموت بوبي موريه؟

مانولو: — في عام ٦٣. وفي أثناء ذلك، واصل العجوز محاولة نشر منظوماته. ففي كل يوم يذهب لمقابلة أحد المغنيين أو قادة الاوركسترا — يقابل أدالبرتو، وفورميل... — ليقدم لهم أشبرطة أغنياته. ولكن دون جدوى.

إليزابيث: — إنه القدر مرة أخرى. فالعجوز محكوم عليه بأن يموت دون أن يُنشر.

مانولو: — ولكن، لا بد من إقرار الفترة الزمنية جيداً. ففي الماضي، كان العجوز ما يزال شاباً.

غابو: — القصة باختصار هي التالية: شخص يبحث عن يغني أغنيات البوليرو التي ينظمها. يذهب في إحدى الليالي إلى كباريه يحتفظون فيه بقبعة وعصا من شهر، ويعلم هناك بأنه قد جرت محاولة لسرقتهم...

مانولو: — وهي المحاولة الثانية.

غابو: — ... وأن بواب المحل يؤكد بأن اللص المزعوم هو المغني المشهور نفسه وليس أحداً سواه، بالرغم من أن هذا المغني — والبواب يعرف ذلك — ميت. وعندئذ تخاطر لخوان الفكرة: يمكنه الاستيلاء على الأثرين لإجبار صاحبهما الميت على الذهاب للبحث عنهما في بيته... أهكلاً هو الأمر؟

مانولو: — أجل، هكذا.

غابو: — أوكي، فلتتابع إذن. يفكر خوان: يا للروعة، لو أن بوتي ما يزال حياً لما خطر لي أن أدعوه للمجيء إلى هنا، إلى غرفتي البائسة، أما الآن، بينما هو يهيم كروح محزنة باحثاً عن قبعته وعصاه، لأنه لا يشعر بالراحة في الأبدية بلونهما، الآن سيضطّر إلى الهجاء... وفعلًا، في تلك الليلة بالذات يُطرق الباب، فيفتحه خوان... و هربا البقية تعرفوها: يسكران معاً، ويغني بوتي أغنية البوليرو التي يفضلها خوان... وتوتي توتي! هل تصدق يا مانولو أنني بعد أن فهمت القصة الآن أجدها جيدة جداً؟

مانولو: — تنقصها حكاية الصورة، فهي عامل مفصلي. وكذلك

المقابلة مع خوان من أجل الفيلم الوثائقي.

غابو: — آه، انتظر، الشيء الوحيد الذي يجب ألا ينقصنا هنا هو الصبر. فلنر. لقد كان عجوزاً يحرس وينظم وقوف السيارات عند أحد الكباريهات، وهو يولف أغنيات بوليرو يعتبرها رائعة ولكنها لم تلتفت انتباه أحد. ويقرر الرجل أن يجعل مغنياً مشهوراً — هو بوتي موريس، وبالنسبة، هذا المغني لا يظهر مطلقاً أمام الجمهور دون قبعته وعصاه — يقرأ ويسمع أغانيه، موقناً من أنه سيتحمس لها. وهكذا فإن خوان يعمد

كلما ذهب لإيقاف سيارة بوتي، إلى وضع كلمات أغنياته في السيارة. ولكن دون جلوسى: فبوتي يتظاهر بأنه لم يرها. وفي أحد الأيام، عندما يعطي لخوان مفاتيح سيارته ومعها إكرامية ليجد موقفًا للسيارة، يهمس بشيء في أذن خوان، وفي هذه اللحظة بالذات يمر مصور من هناك ويلتقط لهما صورة. يموت بوتي. ويواصل خوان محاولاته ليصبح معروفًا، ولكن دون نجاح. وفي إحدى الليالي، يعلم خوان بوقوع محاولة سرقة في الكباريه — حيث يحتفظون بقبعة المغني بوتي وعصاه كأثرين من آثار الفنان — ويقول له بواب الكباريه، وهو صديق قديم: «إنه بوتي يا خوان، أقسم لك. لقد جاء بحثًا عن قبعته وعصاه. لقد رأيت بهيئتين هاتين اللتين سيأكلهما التراب». فيفكر خوان: «هذه فرصتي». وفي تلك الليلة بالذات يسرق القبعة والعصا، ويسرع إلى غرفته لينتظر بمهلوء محسب بوتي، لأنه انتبه إلى أن المغني لا يشعر بالراحة في العالم الآخر دون القبعة والعصا. ويأتي بوتي بالفعل، يرى الصورة على الجدار... البقية تعرفوها. مانولو: — مازالت تنقصنا المقابلة.

غابو: — تنقصنا أشياء كثيرة، ولكن محور الحكمة صار موجودًا. فبعد الحصول على القصة نظيفة من الألف إلى الياء، يمكنك أن تفعل بعد ذلك ما تشاء: قد قلبها معكوسة، أو تدخل إليها الفلاش باك، وتقل ما تريده... فبعد أن تحبس الماشية في الزرية وتعرف أنها لن تستطيع الخروج، تقرر إذا ما كنت ستدبحها أو تدمغها، ومتى ستفعل ذلك وكيف... المهم أن تعرف ما هي القصة التي ترويها. وما سوى ذلك سيسقط بثقل وزنه بالذات.

غوتو: — وبالمناسبة، ما عنوان حوار الأشباح هذا؟

مانولو: — سلطان البوليرو... أيعلو لكم مناسباً؟

معجزة فريز وشوكولاتة

غابون— سيحدثنا سينيل عن تجاربه ككاتب سيناريو فيلم فريسر وشوكولاتة، صحيح؟ وعن القصة التي استُعملت كأساس للحبكة...
ما عنوانها؟

سينيل: — «الغابة والذئب والإنسان الجديد». كتبتُ القصة عام ١٩٩٠. والعلاقة بين القصة والفيلم، في نظري، يقرأها دافيد، وهو شخصية تظهر في عدد من قصصي. ولكن الفكرة نفسها جاءتني من خلال شخصية ديفغو.
غابو: — وقد تعرفت على شخص كان النموذج الذي نسجت على منواله.

سينيل: — لم يكن شخصاً واحداً؛ بل أشخاصاً عديدين. وقد اكتشفت في النهاية «ديغوين» كثيرين يطوفون في شوارع المدينة... وأن بعضهم قد اصطدم بي. وأنا أتذكر في هذه اللحظة واحداً من أولئك الذين اصطدمت بهم. لقد ولدتُ في «الريف» — هنا يعني في إحدى قرى مناطق البلاد الداخلية — وأنا بالتالي غواخيرو^١ في نظر أبناء هافانا. في الستينات جئت إلى هافانا في منحة دراسية، ودرست

^١ — غواخيرو guajiro: كلمة كوية تعني «ملاح»، وهي تستخدم تاريخياً للأزدراء.

الصحافة في الجامعة. ولم أكن قد زرت هافانا من قبل قط. أمضيت هنا أربع سنوات، وعندما أنهيت دراستي ذهبت لقضاء فترة خدمتي الاجتماعية في إحدى مدن الأقاليم. وفي يوم من الأيام رجعت إلى هافانا، والتقيت في المسرح بشاب كنت قد تعرفت عليه في الجامعة. وكان يعرف أنني أكتب، وكان ذلك يبدو له ممتعاً جداً، لأن الناس ينظرون بظرافة إلى «غواخيرو» مثلي يكتب قصصاً. ذلك الشاب كان شاذاً جنسياً، وقد تعرض في إحدى المراحل لمشاكل جدية وطُرد من الجامعة. رأي يومذاك وقال لي: «آه، كيف الحال يا سينيل؟ كيف تمضي أمورك؟ هل رجعت إلى العاصمة؟» وكان معه شاب آخر لم أكن قد رأيته من قبل، فاقترب هذا الآخر مني دون مقدمات وبدأ يسرد سيرة حياتي: «سينيل باث، مؤلف ذلك الطفل!»، وراح يذكر أشياء أخرى كنت قد كتبتها، وأين أدبت خدمتي الاجتماعية، وعدد القصص التي يتضمنها الكتاب المذكور، والذي لم يكن قد نُشر بعد. وباختصار، لقد سبب لي الذهول والحيرة: إنه يعرف عني أكثر مما أعرف أنا نفسي. وقد استلطفته بالطبع، لأنه يتكلم بطلاقة، وبنوع من المرح...

غابريلا: — لقد كان الصورة الحية للديغوف.

سينيل: — بهذا المعنى، أجل. كان يتمتع بطلاقة في الكلام ويتلفح الناس العاديين. وقد واجهني عندئذ مباشرة: «لماذا لا تزورني في بيتي؟ ولكن انتبه، أنا غثث، ولا بد أنك قد لاحظت ذلك، وأنعرض لمشاكل...» ها أنت تعرف أين ستحشر نفسك إذا ما قررت المجيء! أعجبتني طرحة للأمور بهذا الوضوح. وأعتقد أنه في تلك اللحظة بالذات — دون أن أعي ذلك — ولدت شخصية ديغوف.

غابرييلا: — لقد تخيلت ذلك. حين رأيت الفيلم، أحسست بأن ديفغو مأخوذ من الواقع.

غابو: — بل إنه، بكلمة أدق، مستوحى من أشخاص واقعيين. سينيل: — هذا صحيح فيما يتعلق بالقصة وأكثر صحة فيما يتعلق بالفيلم. والمثير للفضول كما قلت، أن الشخصية في هافانا هي نوع من النموذج النمطي... لقد أوقفني حوالى أربعمئة شخص ليقولوا لي: «قل لي الحقيقة يا سينيل، أليس ديفغو هو أنا؟ ولكن انتبه، أنا لم أغادرا» وهناك آخرون يأتون ليقولوا لي: «أجل، أنا أعرف أن ديفغو هو فلان، إنما متطابقان...» وقد حدث شيء مشابه بالنسبة لبيت ديفغو، الوكر الشهير. هناك حوالى خمسين شخصاً يؤكدون أن الوكر هو الشقة التي يسكنونها، ولكنني أؤكد لكم أنه لم يكن في ذهني أي مكان واقعي محدد.

مانولو: — وشغف ديفغو هذا بالثقافة الكويتية، هل هو مستمد أيضاً من شخص واقعي؟

سينيل: — أنت تعرف أن في هذه البلاد أناساً كثيرين ملتصقين بتقاليدهم الثقافية. وقد كانت هناك فترة استغرقت فيها أنا نفسي في قراءة وإعادة قراءة الأدب الكويتي، ابتداء من «مرآة العصر»^١ وحتى أيامنا. وقد كانت تسيطر على الأجواء حينذاك حمى ليثامية^٢، وكنت أعيد

^١ — «مرآة العصر» Espejo de Paciencia : عمل خنائي قصصي مؤلفه سيلفستري دي البلبوا، وقد انتهى من كتابته في عام ١٦٠٨ في بورتو بريثشي (كلمافوي حالياً)، ويحور أول عمل أدبي في تاريخ الأدب الكويتي.

^٢ — ليثامية: نسبة إلى عوسية ليثا ليما، أحد أبرز الكتاب الكويتيين للمعاصرة، له أعمال شعرية منها «موت نرسيس»، ورواية تتحرر من معالم الأدب الكويتي للمعاصرة بعنوان «إراديوس».

قراءة باراديسو عندما رحت أفكر بكل أولئك الشبان الذين ينظرون إلى ليثاما كإله، ومرشد، وخشبة خلاص تبقئهم طافين في إعصار تلك السنوات...

إليزابيث: — وبالنسبة للموضوع، كيف برز في ذهنك؟ فحسب ما ترويه، لابد أنه كان مشكلة ساخنة...

سينيل: — حسن، كان علينا أن نطرح على أنفسنا السؤال التالي: ما هو موضوع الفيلم؟ هل هو الشذوذ الجنسي؟ هل هو الصداقة بين أشخاص مختلفين، ولكن اهتمامهم مشتركة؟ وكنت أرى على الدوام أن الموضوعين كليهما يصبان في موضوع آخر أكثر اتساعاً: التسامح. ويجب أن أقول لكم إن المتفوقين لا يشيرون اهتمامي كشخصيات؛ إنني أفضل الناس الذين هم أشبه بالمهمشين في أحد أركان الحياة... وأبطال الفيلم الثلاثة فيهم شيء من الهامشية: فناسي عاهرة و«تاجرة»، تبيع أشياء في السوق السوداء؛ وديغو شاذ جنسياً؛ ودافيد شاب محجول، غير واثق من نفسه... وشيء مشابه يحدث مع أوفيليا، بطلة فيلمي الأول — خطيبة من أجل دافيد، من إخراج أورلاندو روكس — : فقد كانت بدنية، وهو ما يكفي لأن تشعر بأنها مرفوضة إلى حد ما. وباختصار فإن شخصياتي ليست موجودة في مركز التاريخ على الإطلاق. وفي بلد مثل بلدنا، حيث من مملك صوتاً عالياً يكون في الصف الأول، فإن وجهة نظر من لا صوت لهم كانت تبدو لي على الدوام هي الأكثر جاذبية لطرق موضوعات مختلفة.

مانولو: — متى برزت فكرة تحويل القصة إلى فيلم سينمائي؟
سينيل: — لقد كان يبدو لي دوماً أنه يمكن أن يخرج من القصة فيلم سينمائي. ولكنني لا أحب أن أكون أنا من يعرض على محرج أن

أعمل معه، وإنما العكس، أن يكون هو من يطلب ذلك، لأن الاحتمال الأكبر في مثل هذه الحالة هو أنه يعرف ما يريد ويحمل اقتراحاً محدداً. فالكتاب يجد سهولة أكبر من السينمائي، في اعتقادي، للدخول في جلد شخص آخر والتفكير برأسه. يبدو لي أننا نحن الكتاب أكثر مرونة ومطوعة. وأنا لا أريد على أي حال أن أدخل في صراع ثيران مع أولئك المخرجين الذين يأخذون بمطالبة أحدهم بأمور دون أن يعرفوا هم أنفسهم ما الذي يريدونه حقاً. وفي حالي هذه بعثت القصة إلى «تيتون» — وهذا هو الاسم الذي نطلقه على غوتفريد أليا — على أمل أن تنال اهتمامه من أجل المستقبل. وتيتون مخرج أقدره كثيراً وكنت أرغب في العمل معه. فسيناريو هاتي الثلاثة السابقة كتبها لمخرجين مبتدئين، وكنت أريد أن أعمل مع مخرج محارب، يمكنني أن أتعلم منه. وقد حالفني الحظ. فبعد ساعتين من تلقيه القصة، اتصل تيتون بي ليقتترح علي اقتباسها للسينما، فظاهرت أنا بالبلاهة وتركته يحاول إقناعي، وكأنني لم أكن مقتنعاً سلفاً.

غابريلا: — أي أن القصة شكلت الحبكة. وبدأت عندئذ مباشرة بكتابة السيناريو.

سينيل: — كنت أكتب مشاهد وأدخلها إلى تيتون. فكان يعلق عليها، وأقوم أنا عند الضرورة بإعادة صياغتها. والحقيقة أن الاقتراحات والإصلاحات التي قدمها إلى لم تكن كثيرة، وذلك لأن القصة أعجبتني من جهة، ولكي لا يقيدي من جهة، ولأنه من جهة أخرى كان يتبع تكتيكاً شائعاً — ومثيراً للغضب أحياناً — بين المخرجين، يتلخص في القول: «أكتب، أكتب كل ما يخطر لك، وبعد ذلك أنا أقص».

غابريلا: — إنهم يحبون أن يكونوا هم من ينتج السيناريو.

سينيل: — أنا أعتقد أن دور المخرج، حين لا يكون مشاركاً في كتابة السيناريو، يتلخص في توجيه وتشجيع عملنا. أليس هذا ما يفعلونه مع الممثلين؟ يجب على المخرج أن لا يتقبل مشهداً واحداً من كاتب السيناريو طالما هو يشعر بأن هذا الكاتب يمكنه أن يعطيه أكثر، وأنه لم يصل إلى ذروة إمكانياته.

مانولو: — ولكن ذلك قد يبدو لأحدنا مُضجراً على ما أعتقد، لأنه إذا ما كان المخرج نزقاً...

سينيل: — انتظر. السينما هي التكرار، أليس كذلك؟ وهذا ينطبق أيضاً على الكتابة. وفي هذا الأمر تركّز عمل تيتون معي: في إجباري على إعطاء أقصى ما لدي.

غابريلا: — ألم يكن هو نفسه يعيد كتابة بعض الحوارات أو المشاهد؟

سينيل: — لقد عمل هو فقط، ومن تلقاء نفسه، في النسخة التي فازت في المنافسة. لقد أراد أن تتنافس مع لمسخته، النسخة التي اقترح تصويرها. وكان ما فعله حينئذ أنه منتج النص، على حد قول غابريلا. وبسبب بعض الانقطاعات كان عليّ أن أعدّل بعض المشاهد وأن أعيد كتابة حوارات، حتى لا تظهر الوصلات.

غابو: — لقد كنتَ تتقبل الاقتراحات بانضباط...

سينيل: — ليس دوماً، وإنما في أغلب الأحيان. فبسبب الاحترام الذي أكنه لتيتون، كنت مستحيماً جداً لرغباته... فقد كان يكفي قيامه بتلميح في بعض الأحيان حتى أسارع إلى إرضائه. ففي أحد الأيام، على سبيل المثال، طلب مني تيتون أن نستمع معاً إلى رقصات إغناثيو ثيرفنتس وماتويل سامويل — وهما من أهم المؤلفين للموسيقين الكوبيين في القرن

للماضي — لأنه كان يريد استخدامها في الفيلم. وعندما رجعت إلى البيت، كتبت المشهد الذي يستمع فيه ديفغو ودافيد إلى موسيقى وداعاً لكوبا، من تأليف الموسيقي ثيرفانتيس. لم يطلب مني تيتون هذا المشهد، ولكنه شجع عليه، جعلني أشعر بأنه يحتاج إليه. وقد أحسست بسعادة كبيرة لأنني استطعت إرضاءه.

إليزابيث: — أنت لم تكن تتشبث في أي لحظة بوجهات نظرك...

سينيل: — كنت أحاول تجنب المهادلات غير الضرورية. أضف إلى ذلك أنه يمكن لتيتون ألا يكون موافقاً على اقتراح ما، ولكنه يعطيني الحرية المطلقة للبحث عن خيارات. وهذا المعنى، كان العمل معه تجربة رائعة بالنسبة لي.

إليزابيث: — أرى ذلك. فالمسألة لم تكن مسألة التزام، وإنما ثقة مشتركة.

سينيل: — ومتبادلة. أنا شاركت في الدورة الأولى لهذه الورشة وتعلمتُ هنا مع المعلم...

غابر: — اعدوني للمقاطعة، ولكن كلمة المعلم هذه التي قلتها، لها هنا في كوبا وقع غريب...

سينيل: — إنني أقولها من كل قلبي. لقد تعلمتُ بين الأشياء الكثيرة التي تعلمتها، أن أكون مرناً، وأن أكون منفتحاً على ما هو غير متوقع. أتذكر أنك قلتَ لنا إنه لا بد من توخي الحذر في التعامل مع المقدمات، لأننا خطيرة جداً؛ فإذا ما انطلقت من مقدمة ما، سيكون الاحتمال الأكبر أن ينتهي بك الأمر إلى لي عنق القصة لكي تثبت تلك المقدمة، وهذا سيكون وبئلاً.

مانولو: — مثل سرير بروكريست^١ وهذه الأشياء...

سينيل: — الحصة هي في ترك القصة تجري ومراقبة توجهها، وليس البدء بقسرها لتقول ما يريد أحدا. وبكلمات أخرى، إذا ما كنت تفكر بالأمثلة وحدها، فإن ما تنتهي القصة إلى قصه هو الأمثلة. ومن أجل ذلك لا حاجة إلى بذل جهد كبير، أو مثلما كان يقول أجدادنا: هذه الرحلة لا تحتاج إلى زاد. يجب ترك القصة تأخذ مسارها وحينئذ، فقط حينئذ، نبدأ بتحديد الأهداف. وانطلاقاً من ذلك، تلخص مهمتنا في إنجاز تلك الأهداف بأفضل طريقة ممكنة.

مانولو: — دون زيادة ولا نقصان.

إليزابيث: — أكان هذا هو المنهج الذي اتبعتموه؟

سينيل: — من الواضح أننا استطعنا أن نطور من خلال القصة موضوعات وتفرعات مختلفة: موضوع الصداقة بين شخص شاذ جنسياً وآخر عادي؛ موضوع الوشاية، ذلك أن دافيد يشي بدييغو ويعترف له هذا الأخير بأن عمله يستحق التقدير؛ وهناك موضوع عدم التسامح — وهو يشكل برأي الموضوع المركزي — حيث كل ما هو مختلف، ولا يقع ضمن القاعدة يُعتبر «شاذاً». وما فعلناه أنا وتيتون هو تحديد الموضوع الذي يهمنا أكثر من سواه وإلغاء الموضوعات التي يمكن لها أن تقودنا في اتجاهات أخرى وتعرضنا لخطر التشتت.

غابريلا: — ولكن، أليس من المفترض أن يكون الموضوع متضمناً في القصة؟

^١ بروكريست: هو في الأساطير الإغريقية قاطع طريق، كان يسلب للمسافرين ثم يعلهم يستلقون على سرير لديه، فإذا كانت قامة المسافر أطول من السرير، يتم ما زاد منه، وإذا كان قصيراً، شده من أطرافه.

سينيل: — لقد كان كذلك فعلاً، ولكن كان لا بد من إبرازاه أكثر في الفيلم. فالقصة تُروى بطريقة الاسترجاع من وجهة نظر دافيد. والواقع أنها مونولوج ليس فيه حضور لشخصية ديفغو، وإنما تجري الإشارة إليه وتصفيته حسب وعي الآخر له. وليس لديغو في القصة صوته الخاص، وإنما هو ملحق بدافيد. ولهذا السبب لم أقترح «اقتباس» النص القصصي؛ فما كان يهمني هو اكتشاف — وإنقاذ — ما يمكن للنص أن يتضمنه سينمائياً. وكان علي أن أعترف بأن دافيد — وهو شخصية انطوائية، لا يتخذ إلا القليل من القرارات، ولا ينفذ إلا القليل من الأعمال، ويفضل المراقبة والتفكير والانقياد لمشاعره... — بحيث يمكننا القول إن مثل هذه الشخصية، من وجهة النظر الدرامية، ليست شديدة الجاذبية. لقد حافظتُ في النسخة الأولى من السيناريو على فكرة الاسترجاعية — فالقصة كلها قد جرت قبل خمس عشرة سنة، ودافيد يتذكرها الآن —، بحيث أننا نرى دافيد في الزمن الحاضر وقد صار الكاتب... إنما طريقة للقول، في النهاية، إن تلك الصداقة الصعبة بينه وبين ديفغو قد أخفقت. وقد أعجب تيتون كثيراً بهذه الرؤية.

غابريلا: — ولماذا تخلّيتم عنها؟

سينيل: — لأنها تقسم القصة بطريقة قاطعة جداً. فهي تخلق قبل وبعد وتكشف بسرعة كبيرة أن تلك الصداقة قد انقضت، وأن ديفغو قد غادر البلاد أخيراً... لقد كانت النظرة الاسترجاعية تتأمر على ما كنا نأمل فيه. وعندئذ قررت أن أروي القصة في الزمن الحاضر، وبصورة متصاعدة.

مونيكا: — قررت أم وافقت؟

سينيل: — ليس من الصعب تحديد هذا الأمر عند العمل في فيلم. فالكاتب يولي اهتماماً أكبر للمسائل التقنية في مهنته: كيف ستُحكى القصة، من أي وجهة نظر ستروى... هذه المسائل — المتعلقة بالعمل القصصي — هي التي تلبو لنا مهمة. ولكنني أرى أن أسلوب المخرج — جماليته، لإيقاعه... — يجب أن يشكل جزءاً من القصة، بل وأكثر من ذلك: يجب أن يكون جزءاً من كتابة السيناريو نفسها، أو من إعادة كتابته في حالتنا هذه. فقبل أن أبدأ بكتابة السيناريو، عذيت لمشاهدة كل أفلام تيتون السابقة. وكان يهمني قبل كل شيء أن أكتشف إيقاعها الداخلي، والنقاط التي تتواتر فيها... لقد كنت أتحدث قبل قليل مع صديقة، وقلت لها إن سيناريو فرينز وشوكولاتة كله، أو كله تقريباً، هو لي — الحبكة، بناء الشخصيات، الحوارات... — ولكن السيناريو كله مكتوب من أجل تيتون. هذا يعني أنه لو لم يكن السيناريو له، لكنت كتبت بطريقتي أخرى.

إليزابيث: — وما الذي خرجت به من تلك الدراسة لأفلام تيتون

السابقة؟

سينيل: — ما خرجتُ به هو أنه لا بد للسيناريو من أن يحافظ على بعض عناصر الأسلوب التي تتبدى بصورة خاصة في الإيقاع... فهناك في أفضل أفلام تيتون شيء من البطء، بعض التسويف في معالجة الشخصيات — فالشبه كبير بين دافيد وشخصية سيرخيو، بطل فيلم ذكريات التخلف... وهناك في أفلام تيتون في الوقت ذاته شيء من السعي إلى لغة الفيلم الوثائقي... وقد حاولتُ في السيناريو التشديد على هذه الملامح، على الرغم من أنها لم تنتقل كلها إلى الفيلم.

مانولو: — حدثنا عن بعض الاختلافات ما بين السيناريو والفيلم

الناجز.

سينيل: — لقد بدأ لنا مهماً على سبيل المثال إبراز طبيعية ميول دافيد الجنسية. لأننا أردنا أن نُظهر الاختلاف بينه وبين ديفو، أليس كذلك؟ — إنهما شخصيتان مختلفتان للوهلة الأولى بسبب ميولهما الجنسية — لكي نضيف بعد ذلك أنه على الرغم من اختلافهما، فهما قادران على التعايش معاً، واحترام كل منهما للآخر، والتواصل فيما بينهما... وهكذا ظهرت لنا الفكرة الفرعية الأولى: المتمثلة في علاقة دافيد بخطيبته — وهي مأخوذة من قصة أخرى لي بعنوان «لا تقل لمن إنك تحبهن» — وكانت هذه العلاقة الفرعية طويلة جداً، ولو أننا أدخلناها كلها لاستغرقت حوالى نصف ساعة على الشاشة. هذا يعني أن الفيلم كان سيبدأ بقصة حب — قصة حب شاب، هو دافيد، لا يتمكن من مضاجعة خطيبته فيفيان — وعندما يظن المشاهد أن هذه هي القصة التي سنرويها له، يظهر ديفو وتتخذ القصة مساراً آخر، ثم آخر وآخر... مثل من يسير في شارع وينعطف كلما وصل إلى تقاطع. ولكي نؤكد على طبيعة ميول دافيد الجنسية استعنا في البدء بشخصية فيفيان، ثم بعد ذلك بنانسي التي عليها أن تؤدي وظيفة أخرى، باعتبارها محاوره ديفو. فقد كنا بحاجة إلى جعل ديفو يعبر عن نفسه، ويروي أموراً، ويقدم إلى المشاهد نوعاً من المعلومات التي يصعب التطرق إليها في محادثاته مع دافيد... وقد فكرت في أول الأمر بأن يكون من يحاور ديفو هو خيرمان، الشاذ الجنسي الآخر في الفيلم، ولكنني تخوفت من تحميل الفيلم فوق طاقته من الفكاهة التي قد تبدو لطيفة ولكنها ستكون خفيفة بعض الشيء. وعندئذ جاءت شخصية

نانسي وكأنها سقطت من السماء... مع أنها في الواقع لم تسقط من السماء وإنما من فيلمي الثاني — أكاذيب معبودة الذي أخرجه خيراردو تشيخونا — وقد أتاحت لنا هذه الشخصية ضمن ما أتاحتها، سحب لسان ديفغو دون الاستعانة بدافيد.

إليزابيث: — هذا يعني أن نانسي لا وجود لها في القصة الأصلية. وأنها ظهرت فيما بعد.

سينيل: — أجل. وقد أدت الدور المثلة ميرنا إليسارا، زوجة تيتون، والتي كانت قد جسدت الشخصية نفسها في أكاذيب معبودة. أما دافيد، فيأتي بدوره من فيلمي الأول...، حيث تظهر كذلك شخصية ميغيل، بأداء الممثل نفسه الذي يقدم ميغيل في فريسر وشوكولاتة، هل تفهمون هذا التداخل في الأنساب؟
مانولو: — ما يفهم هو أنك تتحرك في عالم ينص بشخصيات مشتركة.

مونيكاس: — وبالمناسبة، ألم تجد مصاعب في علاقتك مع المخرجين بسبب عملك حول شخصياتك نفسها؟

سينيل: — في البدء لم أنتبه أنا نفسي إلى ميلي هذا في تقاطع شخصياتي... ولكن برزت بعض التوترات التي استمرت أحياناً أكثر مما يرغب فيه أحدنا. وأنا أرى أن جميع المخرجين الكوبيين يعانون من المشكلة نفسها: فسعيهم إلى «قول شيء» هو أكبر من رغبتهم في رواية حكاية. إنهم يشعرون بإغراء أن يوجهوا إلينا خطية حول الواقع، حول ما يفكرون فيه هم بشأن هذه القضية أو تلك... أما أنا فقد حدث لي العكس. لأن ما أريده — مثل المعلم الذي لا يجب أن نسميه معلماً، مع أخذ الفارق الهائل بعين الاعتبار — هو أن أقص حكاية. وهذا لا يعني

أنني أتجاوز السياسة أو الموضوعات المهمة، أو النزاعات اليومية، لأننا واقعا خلقي وسياسي إلى حد أن الأمر ينتهي بك دوماً، حتى دون أن نخطط لذلك، إلى تضمين هذه المشاكل في أعمالك. قد يصبر أحدنا أحياناً على موقف أو حوار ويضيع وقتاً ثميناً في الجدل، إلى أن يتراجع أخيراً بسبب التعب أو الاقتناع. ففي قصة «الغابة والذئب...» على سبيل المثال، يروي ديفغو لدافيد كيف صار غنائاً — أو بكلمة أدق، كيف اكتشف في طفولته ميله إلى التخنث — ففي أحد الأيام، عند دخوله إلى حمام المدرسة، حيث دوشات الاستحمام الجماعية، رأى لاعب كرة سلة عارياً، مغطى بالصابون، تحت الضوء الذي ينفذ لا أدري من أين، إلى آخره — وهذا المشهد له علاقة بمشهد من رواية باراديسو^١ — وقد بدا لي أن المشهد سيكون سينمائياً جداً، ولهذا أصررت على أن نضمه إلى الفيلم. إنه أمر مثير للفضول، فقد يجد أحدنا في القصة «لحظات سينمائية» ولكنها عندما تنتقل إلى السيناريو، أو عندما نتخيلها على الشاشة، ننتبه إلى أنها لا تنفع. وقد حدث شيء مشابه لمشهد العشاء الذي جرى تصويره، وإن كنت أرى أنه تصوير سيئ. إنني أعني العشاء العظيم عند ليثاما — وهو أحد أكثر المشاهد فخامة في باراديسو — ولكن هذا المشهد هو واحد من المشاهد القليلة التي لم تعجبني في فريز وشوكولاتة. إنه أدق بكثير مما كنا نأمل فيه، لأنه لم يؤخذ — حسب ما أرى — من وجهة نظر دافيد. وهناك في القصة لحظة أخرى يقوم فيها ديفغو — في سورة غضب تصنيفي جديدة بأفضل قضية — بتصنيف الشاذين جنسياً في عدة جماعات. وكان هذا المونولوج يحتل صفحتين في السيناريو، وكنت أنا وقيقون على السواء

^١ — باراديسو هو عنوان رواية شهيرة للكاتب الكوري غوسيه ليثاما.

معجبين به كثيراً... ولكن، وبسبب طوله، لم تكن هناك إمكانية لتضمينه في الفيلم. فقد يعمل أحدنا في بعض الأحيان لأسابيع، أو حتى لشهور لكي يتوصل إلى نكتة طريفة، أو إلى موقف ساخر جيد، ثم يضطر بعد ذلك، عندما تحين ساعة الحقيقة، إلى الإلقاء به في سلة المهملات. وقد كانت هناك لحظة يتناول فيها ديفغو كتاباً عن الرف، في الوكر، ويشرح لدافيد بنيرة أستاذية: «في هذا المرجع الماركسي، حيث تُدرس الميول الجنسية البشرية، هناك تأكيد بأن صتين بالمتة من البشر يخوضون تجربة شنود جنسي ما في حياتهم وهذا لا يؤثر عليهم...» ثم يعود بعد قليل لتناول الكتاب ويعلق بالقول: «في هذه الدراسة الماركسية حول الجنس، يوجد تأكيد بأن ثمانين بالمتة من البشر...» وفي المرة الثالثة يؤكد أن «تسعين بالمتة من البشر...» وكان هناك مقطع آخر يتعلق بالويسكي تم تصويره كاملاً ولكنه احتزل على المافيو لا إلى أدنى الحدود. فديفغو يقوم، على سبيل التباهي، بالصاق لصاقة ويسكي على زجاجة روم من النوع العادي... وعندما يأتي المراهقون إلى بيته — في تلك الفترة، في سنوات السبعينيات، كانت قلة قليلة من المراهقين الكوبيين تعرف الويسكي — كان يريهم الزجاجة ويقدم لهم كأساً منها، مما يرفع من شجاعتهم ألياً. ولم يكن دافيد قد جرب الويسكي قط، ولكنه كان مقتنعاً بأنه رمز من رموز الرأسمالية، فيعترف له ديفغو بحقيقة تلك الزجاجة حتى لا يهزبه من البيت... لقد تم تصوير هذا المقطع، ولكنه بدا طويلاً بعض الشيء ويمكن له أن يضر بإيقاع القصة... أو ربما كان من الأفضل القول: الإيقاع الذي بدأ يأخذه الفيلم عندما دخل إلى العمل المخرج المساعد خوان كارلوس تايو^١.

^١ — في أثناء تصوير الفيلم سادت حالة للمخرج توماس غوتيريث آلبا (غيتون)، ومات بعد وقت

مونيكاً: — وكيف تمثل التبدل؟

سينيل: — لقد شكل ذلك صلعة بالنسبة إليّ في أول الأمر، بالرغم من أنه تحول مع الوقت إلى تجربة مؤثرة. ما هو الإيقاع الذي كان يسمح تيتون لبعض المشاهد لو قبيض له أن يُخرج الفيلم من البداية حتى النهاية؟ وما الذي كان سيفعله على المافيو لا؟ لست أتحدث عن الإخلاص المطلق للسيناريو، لأن هذا أمر لا وجود له... بل أكثر من ذلك، فهناك لحظات تتلخص النعمة فيها في علم الإخلاص للنص، إذ تلمح على المافيو لا، في مرحلة المونتاج، إمكانيات لم يكن بإمكان كاتب السيناريو إدراكها مسبقاً. فعلى سبيل المثال — لكى نبقى في موضوع الإيقاع — : في مشهد الرسائل هناك قطع يُخدم جيداً، وذلك عندما يقول ديفو إنه سيبحث بتلك الرسائل ويسارع دافيد إلى الطلب منه ألا يفعل. فينظر إليه ديفو بإعجاب ويسأله: «ولم لا؟». فيفهم المشاهد: «ولم لا أكون أنا؟» إنه قطع رائع، أليس كذلك؟ ليس لأنه يسرع إيقاع القصة وحسب، وإنما لأنه مرتبط بموضوع الفيلم كذلك... وهناك مثال آخر: القرار يجعل الممثل يقول مدخلته الأخيرة وهو يدير ظهره إلى الكاميرا. لقد بدا لي رائعاً. والحقيقة أن مثل هذا الموقف ما كان ليحضر لي أبداً.

إيزابيث: — أنت لا تجد نفسك إذن مظلوماً أو مخذولاً عندما ترى سيناريو لك على الشاشة؟

سينيل: — حسن، فيما يتعلق بفيلم فريز وشوكولاتة يجب أن أعترف بأنني أشعر بالرضا الكبير. فالفيلم مخلص، من حيث الجوهر،

نصير من ذلك، فأكمل إنجاز الفيلم مساعداً للمخرج جوران كلولوس تاير.

لروح القصة والسيناريو. ولكن نشأ وضع صعب خلال التصوير مع دخول خوان كارلوس، للسبب الذي كنتُ قد ذكرته: فأنا كتبت السيناريو من أجل تيتون تحديداً... وتولي مخرج آخر العمل يعني جمالية أخرى، وإيقاع آخر، وطريقة آخر للقص... لقد ظهر الفيلم إلى الوجود بفضل خوان كارلوس — وهذا أمر لا شك فيه — وهو مخرج أحترمه، وأحب العمل معه، ولكن الصحيح هو لو أن العمل كان له من الأصل، لما كنت كتبت هذا السيناريو، وربما كنت سأقص قصة من نوع آخر، ولكانت المواقف والشخصيات مختلفة...

مانولو: — هل يمكنك أن تحدد المعنى الذي تقصده بالضبط؟
سينيل: — معنى أن هناك شخصيات، على سبيل المثال... فلنفكر بشخصية دافيد، إنها شخصية مثالية بالنسبة إلى تيتون: فهي شخصية صامتة، باطنية... وليس هناك شخصية واحدة من هذا النوع في كل أفلام خوان كارلوس. فإذا ما كان عليّ، ككاتب سيناريو، أن أوجه انتقاداً جدياً إلى الفيلم، فسيكون انتقادي في أن الفيلم قد مضى في خط ديفغو على حساب دافيد، مع أننا إذا أمعنا النظر من جهة أخرى، فسنستساؤل: ألم يكن هذا هو أفضل ما يمكن أن يحدث؟ فإذا ما حكمنا على النتائج، سنقول: بلى. ولكن ما أريد قوله هو أن البطل الحقيقي، في السيناريو، هو دافيد. وعلى المشاهد أن يدرك الواقع من خلال دافيد؛ ووجهة نظره هي التي تأخذ في نسج خيوط الفيلم. ليس لدي أدنى شك في أن ديفغو سيتمكن من تحقيق شيء من الاستقلالية في بعض اللحظات، بفعل ديناميكيته الداخلية، ولكنني أترأ على القول إنه كان ليد خوان كارلوس دور كبير في هذا الشأن.

إيرايث: — من المؤكد أن لطاغم الممثلين تأثيره أيضاً. فالممثل الذي أدى دور ديفو أكثر جاذبية من الممثل الذي أدى دور دافيد. سينيل: — هذا أمر كان يُقلق الجميع. فقد كان هناك ممثلون كثيرون يتطابقون مع صورة دافيد، ولكننا لم نجد مثلاً واحداً مقنعاً لدور ديفو. وفي أحد الأيام جاء تيتون باقتراح إسناد الدور إلى خورخي بيروغوريا... فوصل صراخي عندئذ إلى السماء. لقد كنت قد شلّدت خورخي بمثل في التلفزيون وفي المسرح وكانت لدي بعض الأحكام المسبقة ضده، وكنت أرى فيه الشاب المثائق أكثر من الممثل... وكان هناك مرشح آخر للدور، ومع أنني لا أحب التدخل في اختيار الممثلين — لأنه أمر حساس جداً في رأيي، ويجب ترك اتخاذ القرار بشأنه للمخرج — إلا أنني كنت مستعداً للتصويت مسبقاً لصالح الممثل الآخر. وفي أحد الأيام دعاني تيتون لمشاهدة التجارب النهائية ليسمع رأيي، وحين شاهدت خورخي بمثل قمت بالالتفاف مئة وثمانين درجة على موقعي. قد لا تصدقوني، ولكن ما أقنعني هو الطريقة التي يمشي بها، طريقته في ثني ركبتيه، والخفة التي لا تكاد تُلاحظ لبعض حركاته. لقد كان التخنت يخرج من كل مساماته... لا تضحكوا! إنني أقول ذلك امتداحاً لموهبته. وتأكيذاً على جدارته الكبيرة جداً، خصوصاً أنه من المعروف أن خورخي هو أحد أكثر الرجال فحولة في هافانا. لقد كان ديفو الأصلي يتميز بثرثرته، أما ديفو الممثل فتميز بحركاته، كما تميز بقدراته الإيمائية. لقد قمنا بزيارة أشخاص تجمعهم بعض نقاط التشابه مع الشخصية، ويمكنني أن أؤكد لكم بأن الممثل خورخي كان يتمثل كل ما يفعلونه ويمتصه مثل إسفنجة. أما فلاديمير كروث، الممثل الذي يؤدي دور دافيد، فهو حالة مختلفة. إنه «غواخيرو» مثلي، يتمي

إلى فرقة مسرحية محلية. ولا نبلو جاذبيته في مظهره الخارجي، مثلما هي حال الممثل الآخر، ولكن له جاذبية خاصة تتكشف تدريجياً. وقد كنت أفكر بأن ديفغو يمكنه أن يلعب جاذبية دافيد، لأنه سيكشف بسرعة أنه يمكن لذلك الشاب أن يتألق بصورة أفضل بمجرد أن يرتدي قميصاً مختلف اللون ويسرح شعره بطريقة أخرى. إن وجنتي فلاديمير بارزتان، ولهذا فإنه يبدو غير «فوتوجينك» دوماً، ولكنه حين يلبس جيداً يبدو جيداً جداً، لأن له وجهاً متدفق الحيوية، وغامضاً، يكشف عن شخصية غنية... هناك عامل آخر كان يبدو، ظاهرياً، وكأنه ضده، ألا وهو ثقته بنفسه في موقع التصوير. فبينما كان خورخي يبدو ممثلاً يتلمس إمكانياته في أثناء العمل، ولا يتعب مطلقاً، إذ يمكنك العمل معه عشرين ساعة متواصلة، مما دفع المخرج — على مبدأ «أنت واصل مثلما تشاء، وأنا سأقطع ما أشاء بعد ذلك» — إلى الطمع في إجراء عدة لقطات مختلفة لكي تتاح له خيارات أكثر على المافيو لا فيما بعد. أما فلاديمير بالمقابل، فقول له: «ضع الكأس على بعد مليمتر واحد من المنفضة السجائر»، ويمكنك أن تعيد تصوير المشهد مرة إذا شئت، ويواصل هو وضع الكأس دائماً على بعد مليمتر واحد بالضبط من المنفضة. وعندما تذهب إلى غرفة المونتاج، فإنك ستجد على الأغلب عشر لقطات متنوعة لديغو مقابل لقطة واحدة لدافيد...، وقد كان هذا في الواقع سبباً من الأسباب التي ساهمت في تشجيعنا على استبدال وجهة النظر التي ستروى من خلالها قصة الفيلم. وهكذا راحت أهمية دافيد تنقلص، ليس بسبب الممثل، وإنما بسبب الظروف. وانتقل ديفغو إلى إدارة الأحداث الرئيسية. ومع ذلك، فقد كان واضحاً لي أن كل ما يحدث في هذه القصة، إنما يتمتع بالأهمية لأنه يحدث لدافيد.

غابرييلا: — المشهد الذي يتحاور فيه دافيد مع المرأة... كنتُ أظن أنه سيعاد في لحظة ما من الفيلم.

سينيل: — لقد ضاعت الفكرة عندما اتخذ الفيلم إيقاعاً آخر. وأصر على أنه ربما كان هذا هو أفضل ما يمكن عمله، ولكن ما أود قوله، ككاتب سيناريو، إنه تغيير طراً في أثناء العمل، ولم يكن مقررأ مسبقاً.

مانولو: — ألم يحدث شيء مماثل بالنسبة إلى العشاء؟ لقد قلت أنت بأنك كنت تتصور مشهد العشاء من وجهة نظر دافيد. --
سينيل: — أنا أظن بأنه كانت هناك عناصر أخرى تأمرت ضد العشاء. ففي السيناريو كنا نتصور الوكو على الدوام على أنه صالة وغرفة طعام في الوقت نفسه. أما الموقع الذي صورنا فيه بالمقابل فهو مؤلف من صالة في جهة وغرفة طعام في جهة أخرى. وكان لا بد أن يظهر المذبح البيتي في خلفية بعض لقطات العشاء، والأجواء الغامضة بعض الشيء للصالة؛ ولكن انفصال المكانين وتباعدهما جعل العشاء مفصلاً عن محيطه وفقدنا عنصر الغنى البصري. وأنا أرى كذلك أن القرار باستخدام طاولة مربعة لم يكن نافعاً. فأنا أعتقد بأنه يجب عدم تناول الطعام في السينما على طاولات مربعة، وإنما يجب أن تكون طاولات الطعام مستطيلة. بل إنني أكاد أجراً على القول إن الطعام على طاولات مستطيلة يكون أفضل.

مانولو: — أنا أيضاً رأيت أن مشهد العشاء لا يبلغ ما هو مأمول منه... على الأقل بالنسبة لقراء ليثاماً وبالنسبة لمن يعرفون القصة.

سينيل: — كنتُ قد أوردت في السيناريو سخرية من ديفغو، فدافيد — الذي كان مع نانسي — ينزل بعد العشاء عارياً، ويقوم

بترتيب بعض الزجاجات على الطاولة، ويتناول سيجاراً، ويومئ بحركة توأطو إلى ليثاما — أعني إلى صورة ليثاما المعلقة على الجدار مع السيجار الذي لم يكن يفارقه — ويلتقط لقمة ما من أحد الصحن ثم يعود إلى الصعود. وقد بدا لي أنه سيكون مسلياً أن يرى المشاهدون — أي الجميع باستثناء ديفغو — دافيد عارياً. ولكن هذا المشهد لم يصور.

إليزابيث: — وما هي لحظات السيناريو الأخرى التي بقيت

خارج الفيلم؟

سينيل: — هناك بعض الطرائف والنكات التي لم تصور أصلاً أو التي استبعدت على المافيولا، لأنها تقلل من انسيابية القصة. أتذكر واحدة منها، متعلقة بشخصية ميغيل. فقد كان ديفغو قد قدم لدافيد بعض بطاقات الدعوة لحفلة باليه. ولم يكن دافيد راغباً في الذهاب — فأحكامه المسبقة تمنعه من ذلك —، ولكن ميغيل، وبتصرف بوليسي، يقنعه بضرورة ذهابهما معاً، لكي يشير له دافيد إلى ديفغو، ولكن دافيد يشير هناك إلى خيرمان... وهناك مشهد آخر يدور ما بين خيرمان وميغيل، في الحمام، وكان يبدو لي مشهداً مضحكاً جداً. وهناك أيضاً واقع أنني كنت أريد وضع دافيد على اتصال بعالم الثقافة المترف ذاك — مسرح هافانا الكبير بستائره، وديكوراته، وأضوائه... — ورؤيته كيف سيتأمل كل ذلك بانبهار... وهنا تحدث طرفة أخرى، فعندما تُفتح الستارة يبدأ الحضور بالتصفيق لأنهم يعرفون أن راقصة البالية إليسيا ألونصو ستظهر على منصة المسرح بين لحظة وأخرى... ولكن ميغيل، المذهول من كل ذلك، يلتفت نحو دافيد ليسأله: «أأكون فيدل [كاسترو] قد حضر؟» وقد جرى كذلك تصوير مشهد يسأل فيه ديفغو دافيد — وهو يعرف أنه ما يزال بكراً — عن أكثر ما يعجبه في المرأة،

فيرد دافيد بجمرة: «أن تكون ثورية أولاً وقبل كل شيء». فينظر إليه ديفغو بإمعان ويعلق: «صحيح يا بني، ولكن هناك ثوريات بمؤخرات وأخرى دون مؤخرات». وقد فُتِن تيتون بهذا المشهد وقام بمجهود لا توصف للحفاظ عليه، ولكنه لم ينفع على المافيولا.

مونيكاً: — هذا فظيع، فكم من الوقت والجهد يبذل أحدنا، ككاتب سيناريو، من أجل التوصل إلى أشياء لا تستخدم فيما بعد، أو أن أحدنا يعرف مسبقاً بأنها لن توظف في العمل.

سينيل: — لقد كنت قد أنهيت السيناريو تقريباً عندما قرأ تيتون قبل أن تغرب الشمس، قصة السيرة الذاتية لرينالدو أريناس، وتعرف في إسبانيا على واحد من الأشخاص الكثيرين الذين يظنون أنهم كانوا النموذج الذي استوحيت منه شخصية ديفغو. وتبين أن ذلك الشخص قد عاش لسنوات في العمارة التي يصفها أريناس، وهي خلية نحل حقيقية تجري فيها مغامرات غريبة جداً، فجاء تيتون وقال لي: «ما رأيك؟ يجب أن نظهر هذه العمارة في الفيلم». وهكذا بدأت أكتب مشاهد تفصص بالعمارات، ومن بينها العمارة التي تظهر في الفيلم فعلاً، حيث يخرج رجل يحمل أرنبا ويصعد آخر السلم ومعه خنزير. وكان هذا هو الشيء الوحيد الذي بقي من جالحة العمارات تلك.

مانولو: — وأنا أيضاً عرفت بعض العمارات التي هي أشبه بسوق فلاحي، حيث يجري تهريب كل شيء، بدءاً من الأغنام وحتى الدجاج. غايو: — الآن بدأت أفهم كيف كنت أسمع فجأة، وأنا مقيم في فندق ريفيرا، صباح ديك أو خوار بقرة. لا بد أنني كنت قريباً من إحدى تلك العمارات.

سينيل: — بما أن تيتون كان يجبرني على العمل بقسوة، فقد كنتُ
أنتقم منه، بالمزاح معه بين حين وآخر. فعلى سبيل المثال، كتبت له في
إحدى المرات مشهداً حيث تظهر بقرة على سطح عمارة. وكان لا بد
من رافعة لحملها إلى هناك...

مانولو: — ولكنك كنت تعرف بينك وبين نفسك أن هذه
المشاهد لن تصور.

غابو: — وما الذي كان يقوله تيتون؟

سينيل: — لا شيء. كان يتركني أفعل ذلك.

غابو: — ألم يكن يجادل أبداً؟ عندما يكون هناك خلاف

جدي...

سينيل: — أنا لم أستطع في يوم من الأيام أن أقنع أحداً بالتكلم
معه، ولهذا فإني كلما وقع خلاف جدي، أحاول أن أقدم له مـرراني
مكتوبة. لقد كنت أكتب له رسائل تورقه ولا تتيح له النوم.

غابو: — وهل تمكنت من إقناعه في إحدى المرات؟

سينيل: — أجل. فمثلاً، في مسألة مهمة جداً مثل الإبقاء على
ليثاما ليما على قمة صرح الأدب الكويتي، مثلما يعتبره ديغور. وهذا أمر
وارد في القصة. ولكن تيتون ونحوان كارلوس توصلا إلى إمكانية
استبدال ليثاما بالمفكر فيرناردو أورتيث. صحيح أن أورتيث هو
الشخصية الأكثر إثارة للجدل في الثقافة الكويتية في هذا القرن —
فلسبب ما أطلقت عليه تسمية «المكتشف الثالث لكوبا»، إذ لم يسبقه
إلى ذلك أحد سوى كولومبس وهمبولد —، ولكن أورتيث كان عالماً،
مفكراً، وليس الشخصية التي يتطلبها الفيلم.

عابو: — إن أورثيث هو أسطورة أيضاً، ولكنه أسطورة من طبيعة أخرى. وقد كان ديفغو أقرب إلى الشعر منه إلى العلوم الاجتماعية. سينيل: — لم يكن عبثاً أن عنوان السيناريو كان في البدء إشاعة معادية، فهو عنوان مؤقت مأخوذ من ليثاما. غابرييلا: — قل لي يا سينيل، هل أعجبتك النهاية.. ذلك العنلق العظيم؟

سينيل: — أجل. لقد كانت تلك هي النهاية التي فرضت نفسها، بين لحايات أخرى محتملة. لقد كانت لي تجربة في فيلم أكاذيب معبودة دفعتني إلى إعادة النظر. فقد كانت نهاية مريرة — بالنسبة لفيلم كوميدي على الأقل — وكان الناس يخرجون من صالة السينما بقلوب كسيرة. وأنا أفضل أن يخرج الناس من أفلامي متأثرين ومتحمسين... فأحدنا في نهاية المطاف لا يذهب لكي يمرمر حياته، وإنما لكي يضحك أو يبكي. إليزابيث: — أنا أرى أن الشيء الوحيد الذي ينقص الفيلم هو بعض التطوير لشخصية الرسام أو النحات... ما اسمه؟ سينيل: — خيرمان.

إليزابيث: — إنه المخلول الأبدي، ضحية كل الأنظمة، والشخص الذي يصمم ديفغو على النضال من أجله... ومع ذلك، فإنه يضيع عن نظرائه، وحضوره مخلود جداً في الفيلم. سينيل: — ربما كنتِ على حق، ولكن قصة خيرمان هي قصة أخرى ولا يمكننا أن نجازف بتعريض أنفسنا للتشتت. إليزابيث: — إنما قصة أخرى وهي القصة نفسها كذلك: فهي مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بقصة ديفغو.

غابريلا: — وسجّاهل الفيلم كذلك واقع أن هناك سوقاً للفنون التشكيلية. فالفنان لا يعتبر خائناً بمجرد أنه يبيع أعماله؛ وإنما تكون الخيانة عندما يصنع من أجل بيعها. وهكذا فقد كان بإمكان خيرمان أن يقول لديغو: «فني يباع، أما أنا فلا أبيع».

سينيل: — أخشى ألا يكون مسار خيرمان واضحاً. فقد فكرت بأن ذلك يبدو كما لو أنه قد قيل أو صار مفهوماً. لقد قدم خيرمان تعهدات لكي يتمكن من الذهاب إلى مكسيكو برفقة معرضه. وهذا أمر يجد ذاته دراما قائمة بذاتها، لم تتعرض لها في الفيلم. وبالمنااسبة، لقد أضاف جويل أنجيلينو، الممثل الذي أدى هذه الشخصية، شيئاً إلى الفيلم بإضافته نبرة دراماتيكية لم تكن موجودة في السيناريو، وذلك في المشهد الذي يحطمان فيه المنحوتات.

إليزابيث: — هل يغادر ديغو البلاد أيضاً في القصة الأصلية؟
سينيل: — أجل، ولا بد لي من أن أقدم توضيحاً بهذا الشأن. فمن وجهة نظر الثورة: كل من يغادر البلاد هو كوبي سيئ.. بل وخائن أيضاً؛ ولكن ما لا يسأل عنه أحد هو مقدار مسؤولية الثورة نفسها عن هذه المشكلة. فبين من يغادرون هناك أناس من كل الأصناف: من هم ضد الثورة بصورة سافرة، ومن لا يستطيعون تحمل توتر الحياة اليومية، ومن يريدون رفع مستوى معيشتهم — مثل أي مهاجر في أي جزء من العالم —، وهناك من تعبوا من التضحية في سبيل قضية لم يعودوا يؤمنون بها، ومن يتظاهرون بأنهم يؤمنون ولا يجدون مبرراً لمواصلة ذلك النضال... ولكن هناك أيضاً من كانوا غير مستعدين للمغادرة لأي سبب لو لم يروا أنفسهم مكرهين على المغادرة بسبب التطرف، والأحكام المسبقة، والحقاقة، وعدم التسامح... ومع أمثال هؤلاء نحن

يجرون أخلاقياً على التساؤل: من هم المذنبون؟ إن إلقاء الذنب كله على المغادرين هو أمر مريح، وتبسيط للمشكلة. غابريلا: — فلنرجع إلى الفيلم. أنا أفترض أنكم عملتم إنطلاقاً من هذه المقدمة الكبرى.

سينيل: — هلا ما كنا متفقين عليه أنا وتيتون منذ البداية. غابريلا: — ولكنكم لم تصنعوا لحسن الحظ فيلم أطروحات. غابو: — أخيراً... متى أنهيتم النسخة الأولى من السيناريو؟ سينيل: — في عام ١٩٩١. وقدمت بها في تلك السنة إلى مسابقة السيناريوهات غير المؤلفة في مهرجان هافانا — وكان العنوان حينئذ، مثلما قلت، هو إشاعة معادية — وقد وصل السيناريو إلى التصفية النهائية. لقد كانت نسخة طويلة جداً، تشعب كثيراً، ثم تعجل في النهاية بعض الشيء، ولكنني أقول إن ثمانين بالمئة من السيناريو النهائي كان موجوداً في تلك النسخة. أو ربما مئة وعشرون بالمئة، لأن تلك القصة كانت تعاني من الإفراط.

مانولو: — وقد كسبتَ الجائزة على السيناريو في العام التالي، أليس كذلك؟

سينيل: — بلى، وكان العام ١٩٩٢ عام انهماك في العمل والكثير من التوتر، لأن تيتون اضطر إلى الذهاب إلى نيويورك لإجراء عملية جراحية ولم نكن نعرف ما الذي سيحدث. وفي ذلك الوقت عملت معنا خيلدا سانتانا — وهي زميلة متخصصة في التحليل الدراماتوري — وقد ساعدتنا في اتخاذ قرارات صعبة فيما يتعلق بالمادة المتوفرة. لأننا كنا مشبعين بما لدينا إلى حد أننا احتجنا إلى من يهزنا.

غابو: — كانت العملية الجراحية قد أجريت لتيتون إذن عندما
كسبتم الجائزة؟

سينيل: — أجل. وكنت قد تمكنت في ذلك الحين من اختصار
السيناريو إلى مئة وعشرين صفحة. وأدرك تيتون بأنه صار قادراً على
إنجاز الفيلم، سواء من ناحية صحته التي تسمح له بذلك — فقد خرج
من العملية الجراحية بحالة جيدة — أو من ناحية الدعم المالي الذي
وفرته الجائزة.

غابو: — هناك الكثير من المثالية في هذا السلوك. فالمرء يحتاج إلى
شجاعة أخلاقية كبيرة ليقوم بهذه المهمة في مثل تلك الظروف. فمن
كان يفكر آنذاك بأن تيتون سيتمكن من إنجاز الفيلم؟
سينيل: — عندما شخصوا له الداء — سرطان الرئة — كانت
التنبؤات متشائمة، ولكن تيتون كان بحاجة إلى مواصلة الإيمان
بالمشروع.

غابو: — لقد تشبث به مثل خشبة النجاة.
سينيل: — وكان ذلك الوضع بالنسبة إليّ، بالنسبة إلى مخططاتي
الشخصية، ضربة رهيبية. فقد كان تيتون قد قال لي في البداية: «لا
تقلق، فأنت يمكنك إنجاز هذا السيناريو خلال شهرين. القصة موجودة
لديك، وكذلك الحبكة... لن يكلفك بقية العمل أي جهد». ولكنني
عندما جلست لأكتب انتهت إلى أن الأمر سيستغرق ستة شهور على
الأقل.

مانولو: — وتطلب ذلك سنة في النهاية.
سينيل: — بين هذا الأمر وذاك، نعم... وكنت أنا أتحرق
للانتهاء، كي أعود إلى رواية كنت قد بدأت بكتابتها، بينما كان تيتون

ياكسأ، يضغظ علي... فهو لا يريدني أن أسافر، ولا أن أخرج للتزه في
نهاية الأسبوع... وعندما أجروا له العملية في المرة الأولى...
غابو: — في المرة الأولى؟ وهل كانت هناك عملية جراحية
أخرى؟

سينيل: — أجل. فعندما رجع تيتون من نيويورك، بعد العملية
الجراحية الأولى، قرر أن يسرّع العمل: اختيار الممثلين، إجراء تجارب
الكاميرا، والتحول في أنحاء المدينة وهو يحمل آلة تصوير لالتقاط
صور... وفي أحد الأيام بدأ التصوير. ولكن في أثناء أحد الفحوصات
الدورية التي يجريها الأطباء، عاد جرس الإنذار يرن وتقرر إجراء عملية
أخرى له، هنا في هافانا هذه المرة. وكانت لدي رحلة موحلة إلى
فروبيلا، وعندئذ منحني... — لا يمكنني قول ذلك بطريقة أخرى —
أجل، منحني تيتون إذناً بالذهاب... وعندما رجعت، قال لي إنه لا
يستطيع تأخير التصوير لوقت أطول — ولا يمكنه تأجيل العملية الجراحية
— وإنه قرر بالتالي استدعاء خوان كارلوس.

غابو: — هناك صداقة حميمة بينهما، أليس كذلك؟

سينيل: — إضافة إلى الصداقة، فقد كان خوان كارلوس تلميذه
المفضل. فتيتون لا يؤمن بموهبته الفنية وحسب، بل يثق به بما يكفي
ليطلب منه ما طلبه: فقد طلب منه أن يترك فيلمه — ويجب أن تعرفوا
أن خوان كارلوس كان في ذلك الوقت يمتنع قليلاً له — وأن يلتحق
بـ فريز وشوكولاتة كمخرج مساعد. وعندما وافق خوان كارلوس
على ذلك، قدم دليلاً يستحق التقدير على الصداقة وكرم الأخلاق.
وهكذا خضنا هذه التجربة. وقد خضتها أنا أيضاً، لأن تيتون وخوان

كارلوس طلبا مني المشاركة معهما في جلسات العمل وحضور عمليات التصوير بانتظام.

غابو: — لم أر إلا قلة من المخرجين الذين يسمحون لكاتب السيناريو بالمشاركة في التصوير. وأظن أن الظروف هي التي أدت إلى ذلك في حالتكم هذه.

سينيل: — الفيلم هو معجزة. إنه معجزة للطريقة التي صُنع بها وللطريقة في امتزاج ثلاث حساسيات.

إليزابيث: — هل توصل أليا (تيتون) إلى إخراج بعض المشاهد بمفرده؟

سينيل: — أظن أنه عمل بالإخراج منفرداً حوالى أسبوعين. فمشهد عمل الثلجات في كويبيكا، حيث يتعرف دافيد على ديينغو، أخرجه وحده. وبالنسبة، أنا لم يعجبني هذا المشهد.

غابو: — أما أنا فبدا لي مشهداً جيداً. إنه صاعق الفيلم.

سينيل: — لقد كنت قد تصورته بطريقة أخرى.

غابو: — بالطبع. ولكن ابتداء من تلك اللحظة، لا أحد يفادر السينما.

سينيل: — ما جرى لم يكن حدوثه ممكناً بسبب صداقة المخرجين فقط، وإنما كذلك بفضل وجود الفيديو. فخوان كارلوس كان يسجل التجارب ومقاطع التصوير على الفيديو، ويعرضها على تيتون وانطلاقاً منها يقرران ما سيواصلانه.

غابو: — إلها أخلاقية عمل رائعة.

سينيل: — كان خوان كارلوس يقول له: «لقد خطرت لي الفكرة كذا، فما رأيك؟» وعندما تحسن تيتون بعد العملية الثانية، بدأ

بالذهاب إلى موقع التصوير، في الفترات الصباحية، بحيث يمكنه التكلم مع الممثلين، ومناقشة خوان كارلوس في شؤون الإخراج، والكادرات...

غابو: — إننا معجزة، مثلما قلت أنت. إنها تجربة استثنائية. كان لا بد لأحد أن يكتب يوميات صنع هذا الفيلم.

مانولو: — هناك شهادة فيلمية أعلنها ربيكا تشافيث... فيلم وثائقي عنوانه: صمتاً، إننا نصور فريز وشوكولاتة!

غابو: — يجب أن نحاول رؤية هذا الفيلم. ومناسبة الحديث عن الفيديو: من المثير للفضول أن الفيلم كله تقريباً مصور بقطات قريبة. لا أعني المعلومات حول الأجواء والأماكن بالطبع، وإنما تقدم الشخصيات، والعلاقات بينهم، والحوارات... كل ذلك مصور بقطات كلوز أب. إنه عمل تلفزيوني، ولكن بالمعنى الطيب...

إليزابيث: — ويمكن التحدث كذلك عن دراماتوجيا مسرحية. غابو: — أو تيليمسرحية. فما هو موجود في الواقع، هو استغلال لطباع شخصيات، على الرغم من عدم فقدان العلاقة بالأمكنة على الإطلاق... هناك عملية تغلغل سيكولوجية لا يمكن تحقيقها إلا من خلال إدارة جيدة للممثلين وبواسطة ممثلين من الدرجة الأولى، يمكنهم أن يكونوا على مستوى الإخراج. وأقول هذا وأنا أعرف الأسباب: فقد رأيت الفيلم ثلاث مرات، وفي المرة الأخيرة كنت أشاهده وكأنني أقوم بمونتاجه على المافيو لا مشهداً مشهداً.

سينيل: — كان الممثلون يشعرون بحماس كبير بسبب الثقة التي أولاهم إياها تيتون. ولم يشاعوا أن يخلوه.

غابو: — لقد لغت انتباهي حفلة تناول الشاي. رأيت فيها وقاراً، وأجواء طقسية متقنة، حتى وإن كانت أقرب إلى أجواء سيدة من الكانتري كلوب مما هي إلى هذه الشخصيات. وبكفي مشهد مثل هذا لإثبات أن جلس الممثلين كان حسياً.

سينيل: — لقد لعبت معنا حفلة الشاي لعبة مسيئة، لأن ديفغو يسكب الفئحان متعمداً على قميص دافيد، حتى يتمكن من جعله يخلعه ليقوم بعرضه على الشرفة كغنيمة... ولكن من الواضح أن الوقت الذي ينقضي ما بين خروجه إلى الشرفة وعودته لا يتيح له أن يكون قد غسل القميص... ويبدو، لحسن الحظ، أن المشاهدين لا يتوقفون عند هذه التفاصيل.

غابريلا: — أنا لاحظت ذلك، ولكنني تصورت أن ديفغو اكتفى بتنظيف بقعة الشاي فقط.

غابو: — الحقيقة أنه فيلم جيد الكتابة، وجيد الإخراج، وجيد التصوير... كم أسعدتني رؤيته! لقد كان الأصدقاء يتصلون بي ليخبروني عن صحة تيتون وعن تقدم الفيلم... دون أن يدري بعضهم بأنني كنت أمضي فترة نقاهة بعد أن أجريت لي عملية جراحية.

سينيل: — إن أفضل دواء.. أفضل علاج كان يمكن لـتيتون أن يحصل عليه هو الفيلم. كان يقول إنه لا يستطيع أن يسمح لنفسه بترف الموت دون أن ينهي الفيلم.

غابو: — ووفى بكلمته!

سينيل: — وهو يفكر الآن بالعودة إلى عمله، مع نحوان كارلوس... وبين يديه كوميديا حول البيروقراطية بعنوان غوانتانامو.

غابو: — هذا هو ما عليه عمله: يجب أن يواصل العمل. لماذا تسعى الحياة لنصب هذه الفخاخ لنا؟ لا بد للمخرجين الجيدين من أن يكونوا خالدين... وأنتم، ماذا جرى لكم؟

مانولو: — لا شيء. لسنا راغبين في الوداع.

غابو: — أنا لا أودع أبداً، لأن من يودع لا يرجع. لا أعرف كيف كانت الورشة بالنسبة إليكم، أما من جهتي فكانت رائعة. لقد قمنا بعمل شاق، وهذا هو المهم. الشيء الوحيد الذي لا يمكننا عمله هنا — نحن من نعاني نزوة القص المباركة هذه — هو التوقف. لأنه إذا ما توقف أحدنا، فسيلهب مع الشيطان. صحيح أن الحياة مثل ليمونة، لا يمكن عصرها أكثر مما تحتويه قشرها، ولكنها بالنسبة إليكم لم تبدأ بعد، ولهذا ليس عليكم أن تقلقوا.

أعضاء الورشة

المخرج

غابرييل غارسيا ماركيز

المشاركون في الورشة

مونيكّا ألفوديلو تينوريو (كولومبيا)
بجاجة في الفلسفة. كتبت برامج وحوارات
للتلفزيون، منها الخاصة بالرواية التلفزيونية
دماغ النكاح

ليلىا (بيتوكا) أورتيجا هيليرانو (بنما)
بجاجة في التاريخ والعلوم السياسية.
تشرف على إصدار المجلدين الثقافيّين كرتال و فيتال.

إليزابيث كارفالهو فاسكونسيلوس (البرازيل)
صحفية. كتبت وأخرجت ومنتجت
أفلاماً وثائقية بتكليف من عدة هيئات
مارتا غابرييلا أوتيفورتا مينوتو (المكسيك)
كاتبة سيناريو ومقتبسة في شركة تيليفيزا.
وهي تكتب كذلك السيناريوهات.

روبير غومستافو (غوتو) أكتيس بيانا (الأرجنتين)

مخرج وكاتب سيناريو أفلام وثائقية

وأفلام روائية قصيرة. في عام ١٩٩٣ نال جائزة

بينال الفن في قرطبة (الأرجنتين)

مانويل (مانولو) رودريغيث راميريث (إسبانيا)

مخرج المدرسة الدولية للسينما

والتلفزيون/ سان أنطونيو دي لوس باتيوس.

مؤلف مغلّق بسبب الإصلاحات، وهو السيناريو الذي حصل

على جائزة أفضل سيناريو غير مُخرّج في مهرجان

هافانا السينمائي

إغناسيو غوميث دي آرانسا موريون (إسبانيا)

كاتب سيناريو ومخرج أفلام قصيرة.

شارك في عدة مسلسلات تلفزيونية.

مساعدة

سينجل باث (كوبا)

قصاص وكاتب سيناريو. اقتبس عدداً من قصصه

لأفلام كوبية مثل خطيبة من أجل دلفيد (١٩٨٣)،

أكاذيب محبة (١٩٩٠) وفريز وشوكولاتة (١٩٩٣).

كما كتب سيناريوهات عدة أفلام إسبانية، منها

مالينا هو اسم تانغو (١٩٩٦)، للمأخوذ عن رواية ألودينا غرانديس،

وسيناريو فيلم أشياء تركتها في هافانا (١٩٩٧)

مونتاج الجلسات

أمبروسيو فورزيت (كوبا)

خبير مونتاج وناقد. عمل حتى العام ١٩٩٢ مستشاراً أدبياً
في المعهد الكوبي لفن وصناعة السينما (إيكايك)،
حيث كان كذلك كاتب سيناريو لأفلام، مثل:
صورة تيريسا (١٩٧٩) هافانية (١٩٨٤).

أدار ورشات سيناريو في عدة بلدان

أمريكية لاتينية وأشرف على تنسيق قسم هذا الاختصاص
في مدرسة سان أنطونيو دي لوس بانينوس الدولية للسينما والتلفزيون.
له عدة مؤلفات حول السينما (كاتب السيناريو ومهنته ١٩٨٧، ألياً:
نظرة استعمارية نقدية ١٩٨٧) وقد وضع عدة مختارات
قصصية وكتاباً حول تاريخ المطبعة في كوبا.
أشرف على مونتاج كيف تمحكي حكاية،
وهو الكتاب الأول في هذه السلسلة

تولت كتابة محاضر الجلسات

ماريا تيريسا دياث، من مدرسة سان أنطونيو دي لوس بانينوس
الدولية للسينما والتلفزيون.

1999/6/163...

في التجربة الثانية لورشة سيناريو غابرييل
غارسيا ماركيز مغامرات محسوبة في توليد قصص
سيناريوهات من الواقع والخيال، وقد اكتشف
ماركيز أن تشريح القصص وتركيبها من خلال
مجموعة من الكتاب أكثر متعة، وأقوى في تحفيز
الخيال.

وبعد كتاب «كيف تُحكى حكاية» الذي
صدر في سلسلة «الفن السابع»، تأتي هذه التجربة
الثانية التي تحمل حوارات ساخنة عن
«طهو الواقع» وتفكيكه، ثم إعادة تركيبه، في
مشروعات سيناريوهات مرشحة للتصوير سينمائياً
أو تلفزيونياً.

إن الموهبة غير كافية، ولكن كيف يمكن أن
يكون شكل التدريب؟ هذا ما يجيب عليه الوقائع
المنشورة في هذا الكتاب.

